ARMILLARIA / I CARDINALI

GEOANARCHIA

APPUNTI DI RESISTENZA ECOLOGICA

MATTEO MESCHIARI

ARMILLARIA / I CARDINALI

GEOANARCHIA

APPUNTI DI RESISTENZA ECOLOGICA

MATTEO MESCHIARI

MATTEO MESCHIARI

Geoanarchia

Appunti di resistenza ecologica

Geoanarchia. Appunti di resistenza ecologica

di Matteo Meschiari

Illustrazioni originali © Claudia Losi

(Untitled_animals, 2017)

I edizione digitale aprile 2017

isbn 978-88-99554-20-0

armillaria.org

armillaria.redazione@gmail.com

ISBN: 9788899554200

Questo libro è stato realizzato con StreetLib Write
http://write.streetlib.com

-->

Indice dei contenuti

Premessa

Come se

Potature

Geoanarchia

Primitivo/Primario

Elementi di ecologia urbana

Pensare paesaggio

Lessico minimo naturale

Frammento di poetica del terreno

Camminare alberi

21 passi sul terreno verticale

Ai bordi della mappa

Wilderness e poesia

Nota ai testi

Nota alle immagini

Bibliografia

Armillaria Edizioni



collana I
Cardinali 2

PREMESSA

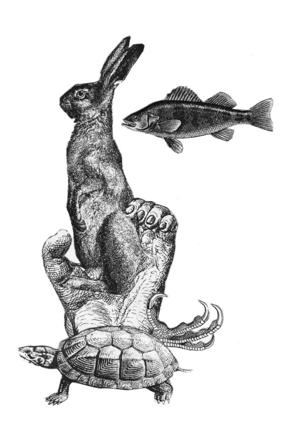
Nel giro di qualche anno, comunque molto presto, la terra diventerà l'argomento principale dei discorsi umani. Dall'ultimo posto nella scala delle preoccupazioni salterà al primo, perché il tornado ecologico che abbiamo innescato ci obbligherà a rivedere le priorità politiche e sociali del pianeta. Ci sarà allora bisogno di chiarezza, di solidità intellettuale, soprattutto ci sarà bisogno di immaginazione. Ma a chi ci rivolgeremo?

La crisi ambientale che stiamo per conoscere è soprattutto una crisi delle immagini, è l'effetto in superficie del non saperci immaginare nel vuoto che stiamo preparando e del non sapere immaginare la ricchezza degli ecosistemi che annientiamo. Immaginare non è prerogativa degli artisti, dei perdigiorno del reale, dei sognatori senza permesso di soggiorno. Immaginare è un processo selvatico, è il retaggio più attivo del nostro genoma selvaggio, è la preistoria attuale che portiamo

nella mente e nel corpo, e che ci rende umani più di ogni cosa mai inventata.

Si tratta allora di intraprendere una lotta per le immagini, di costruire utopie alternative allo stato delle cose. Perché, cosa c'è di più concreto di un'utopia in grado di trasformare la percezione della realtà, di reinventare il presente? Se il nostro problema è il destino della terra, è dalla terra che dobbiamo partire. E la mia idea è semplice: pensare e praticare paesaggi per fare resistenza ecologica.

Appennino di Modena, primavera 2017



COME SE

Quasi certamente lasceremo ai nostri figli e ai figli dei nostri figli una terra peggiore della nostra. Quando penso a un mondo peggiore non penso alla caduta dell'Occidente in mano ai barbari, ma alla caduta degli ecosistemi terrestri come li abbiamo conosciuti fin qui. Per fare fronte al collasso, l'uomo svilupperà tecniche di sopravvivenza alimentare, ambientale e sociale, ma non è detto che sarà in grado di resistere veramente. Perché la tecnica non serve a niente senza una mente in grado di affrontare con coraggio e ispirazione le privazioni e le perdite che ci attendono.

Fanatismi religiosi o filosofie dello spirito non potranno funzionare a lungo. Invece, quando penso a qualcosa di veramente efficace, mi vengono in mente i cacciatori-raccoglitori degli ecosistemi artici e subartici di 40.000 anni fa. Certamente avevano sviluppato tecniche di sopravvivenza basate su strumenti e competenze ecologiche perfettamente adeguati al loro

ambiente di vita, ma quello che li ha davvero salvati dalla glaciazione è stato la loro capacità di produrre immagini.

Ciò che chiamiamo arte preistorica, e che certamente era tutto fuorché arte nel senso che noi diamo a questa parola, non era una sovrastruttura intellettuale o un gioco gratuito elaborati e coltivati in un eccesso di tempo libero. Era invece la prima e più efficace tecnica di sopravvivenza mai escogitata per resistere alla crisi ambientale. Molto più degli arpioni d'osso o dei vestiti di pelliccia.

Le immagini nelle grotte di Lascaux e Chauvet sono quasi sempre animali, ma animali che solo raramente sono stati rappresentati in una scena di vita vissuta. Al contrario, si tratta di esseri estratti e astratti dal loro contesto etologico, collocati a galleggiare in un generico liquido amniotico, senza terreno, senza paesaggio, in un fuori senza spazio e senza tempo che li rende più simili a idee di animali che non ad animali in carne e ossa. Si tratta delle prime vere utopie mai rappresentate dall'uomo, immagini di un mondo da cui lui, volontariamente, sembra autoescludersi.

Certamente nell'arte paleolitica si trovano anche immagini di umani. Ma sono segnate da una inspiegabile

fragilità tecnica, come nell'impossibilità per l'uomo di vedersi chiaramente, frontalmente, in modo compiuto. Questi balbettii lasciano invece spazio a un glorioso bestiario preistorico, limitato nelle specie ma sovrabbondante nel numero, che è stato reso con grande perizia realistica, con minuzia di dettagli, con fermezza. Guardarlo è come assistere allo spettacolo di un'umanità che, osservando un mondo di soli animali, sta contemplando al tempo stesso la propria assenza.

L'utopia spaziale della grotta è una specie di 'come se' narrativo: 'come sarebbe il mondo senza di noi?', 'come sarebbe se noi fossimo uguali a loro?', 'come sarebbe se loro fossero come noi?'. L'animale diventa la nostalgia di una semplicità atemporale perduta, che ha alimentato il sogno dell'anello di Re Salomone, i miti aborigeni di una connivenza perduta con gli animali, il darwinismo utopico della presunta purezza delle società animali, l'animalismo emotivo e quello giuridico, la traduzione antropomorfa dell'animale in bambino da compagnia o in antagonista ultimo dentro una *plaza de toros*. Una nostalgia che è molto più antica del guasto industriale, dei sensi di colpa postmoderni, così antica anzi da poterla immaginare all'origine stessa dell'essere *Sapiens*.

La nostalgia è la costruzione di un'altra storia che oppone il *potrebbe essere* all' *essere*. Un esercizio del

possibile, come i sogni notturni, i voli sciamanici, l'arte, il racconto, la schizofrenia. Ma la nostalgia, quando costruisce un 'come se' utopico, è soprattutto il terreno del totalmente Altro. Quello che ci dice l'arte preistorica è che l'alterità dei filosofi e degli antropologi nasce *ab origine* come alterità animale. Il primo grande vero altro-da-me è stato l'animale. Ma l'animale dipinto o graffito, per il suo galleggiare fuori dallo spazio e dal tempo, per il suo liquido u-topico, era anche un *Altrove*.

Pensiamo all'esperienza in una grotta profonda. La luce vacillante, l'eccesso di umidità, la mancanza di ossigeno, l'incertezza dei punti di riferimento, il disorientamento percettivo. E pensiamo al fatto che l'immagine dell'animale era integrata al supporto roccioso, ne sfruttava i volumi e i contorni per mettere in rilievo volumi e contorni della figura. L'animale era la pietra che inglobava, era la grotta da cui emanava, era la spazialità disorientante che si portava dietro. L'alterità per l'uomo del Paleolitico era prima di tutto un Altrove, un paesaggio in forma animale che non avrebbe camminato mai, se non in sogno.

Ma vediamo un'altra utopia. Nell'estate del 2008, a Uelen, nella penisola della Ciukotka, dei cacciatori locali di balene tornano a riva con la preda. Contravvenendo a regole sociali millenarie, anziché distribuire la carne a

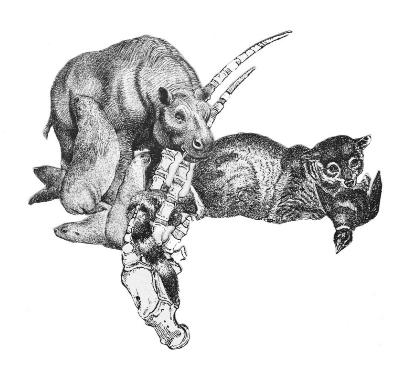
tutti, specie ai più poveri, decidono di metterla in vendita. La gente è incredula, pensa a manovre del governo centrale, parla di vergogna. Non quella che dovrebbe spingere i cacciatori a ricredersi, ma la vergogna che i poveri provano adesso sentendosi ancora più poveri, quella che il giovane nutre verso i vecchi e verso gli spiriti degli antenati traditi. La balena però è stata messa in vendita per ragioni molto semplici: i cacciatori hanno bisogno di soldi per procrastinare il debito cronico verso alcuni Russi che vendono loro un distillato micidiale, ricavato da acqua, lievito e zucchero.

Cosa lega l'utopia di una grotta paleolitica e la fine del mutuo appoggio presso una comunità autoctona dello Stretto di Bering? Cosa lega l'animalità, l'alterità e l'altrove al microcapitalismo inquinante, alle ragioni della vergogna sociale e alla disparità di fatto? Anche la storia dei cacciatori ciukci è la storia di un 'come se', non tanto perché può far pensare a come sarebbe il mondo del buon selvaggio se il capitalismo non l'avesse raggiunto, ma perché la piccola storia della fine di un mondo è in realtà la storia della fine *del* mondo, è quel 'senza di noi' che attende l'umanità quando il resto del pianeta soccomberà alla crisi ambientale, economica e sociale.

Ogni storia di un allora e di un altrove è sempre una storia del qui e dell'ora. Più che riflettere sul prima e sul dopo, o sui diversi gradi del lontano, occorre pensare a quello che accade oggi, qui da noi, e al mondo che stiamo per consegnare alle prossime generazioni. Bisogna farlo non tanto perché riflettere potrebbe cambiare le coscienze, perché potrebbe convincere i molto-troppi ad accettare il buon senso, la decrescita, il rispetto, e quindi a invertire *in extremis* un andamento oramai irreversibile. Bisogna farlo perché, se i tempi saranno duri, dobbiamo munirci fin da ora di strumenti per resistere dentro, coltivando forza e tenerezza sufficienti per non perderci.

Il problema è poetico e politico. Non servirà a niente reinventare l'economia e la società se non avremo coraggio. E il coraggio, come ci insegnano le grotte del Paleolitico, è sempre in un 'come se', è nell'inventare storie che funzionino come uno specchio delle differenze, proprio come l'animale dipinto era il riflesso anomalo del cacciatore che lo contemplava. È di queste immagini che abbiamo bisogno, e di cui avremo bisogno sempre di più per rimanere attaccati al meglio di noi stessi. Ma per cercare queste immagini bisogna uscire nel fuori, bisogna lasciare i vecchi paesaggi culturali e ideologici ed entrare nudi in uno spazio fuorilegge, fuori steccato, fuori dogma.

Si può allora resistere immaginando utopie, non quelle escapiste o dei parchi naturali dell'anima, ma quelle del qui e dell'ora, che funzionano come specchi critici, come invenzioni di quell'inutile che salva la mente quando tutto sembra perduto. La mia utopia ha a che fare con la terra che stiamo perdendo. Immaginarla, camminarla, farla entrare nelle logiche del pensiero non ci eviterà il peggio che si profila davanti a noi. Ma ci permetterà di fare esercizio di resistenza, di conoscenza e di memoria, cose di cui avremo bisogno, e di cui avranno bisogno, molto presto, i nostri figli.



POTATURE

A volte ci sentiamo scoraggiati. Da un lato ci chiediamo perché il mondo della politica e delle multinazionali continui a fingere di fronte all'evidenza. Dall'altro, il popolo che disobbedisce alla logica capitalista è stanco di discorsi: solo l'azione, più o meno intransigente, più o meno violenta, può dare la vaga impressione di non essere tagliati fuori. Ormai stiamo parlando della terra, perché parole come ambiente, paesaggio, natura non bastano più a rendere l'idea di una crisi planetaria.

A volte ci si sente scoraggiati. Nell'Ottocento si parlava di questione sociale. Oggi la questione sociale non può non essere una questione ambientale. Tutte le farse allestite dai governi del pianeta per dare l'impressione che in fondo qualcosa si sta facendo, che il problema sta emergendo anche nella coscienza politica dell'aristocrazia dominante, ne sono il sintomo:

cominciano a cedere su ciò che hanno tenuto nascosto per almeno quarant'anni.

Circa dieci anni fa qualcuno si è inventato un modo nuovo di potare gli alberi. L'idea era semplice se paragonata ai metodi tradizionali: si trattava di tagliare i rami *sotto* la biforcazione. Dal momento che però, a lavoro finito, ciò che restava era qualcosa di simile a un attaccapanni, l'inventore del nuovo sistema ha creduto di dover conservare su ogni ramo potato un singolo rametto, con tanto di foglie, poche dita sotto il taglio. Continuava comunque ad avere l'aria di un attaccapanni; l'albero era irrimediabilmente perduto.

Quell'anno, e negli anni successivi, molti alberi potati, nei giardini privati e pubblici, non hanno superato la primavera. Avevano troppe poche foglie. Ovviamente. Un fatto evidente a chiunque che si è ripetuto per centinaia e migliaia di alberi, non solo per un anno, ma fino a oggi, tra le proteste dei soliti ambientalisti e nello stupore di gente che la mattina usciva di casa con la macchina sporca di guano d'uccello (sono troppi, bisogna sfoltire) e poi rientrava a pranzo credendo di aver sbagliato via. Nel giro di una stagione, gli alberi potati troppo venivano sostituiti con giovani alberelli muniti di cartellino. Il cartellino era vuoto, e non indicava né la specie né l'impresa che lo aveva piantato.

Quello che mi ha colpito in questa faccenda è che tutto è avvenuto come se ‘altri’ ne fossero responsabili. Non importa che in quei giorni un titolo di giornale recitasse: COMINCIATI I RICORSI PER LE POTATURE. Non ho letto l’articolo, e forse si trattava di una metafora sui tagli alle pensioni. Il punto è che qualcuno ha fatto, e tutti hanno lasciato fare. Ma sono certo che nessuno con un filo di buonsenso se la sia bevuta. Avevano potato a quel modo anche pini e abeti. Era la prima volta che vedevo potare pini e abeti. E il risultato è a dir poco surreale. Nessuno che abbia un filo di intelligenza lo farebbe, nessuno che abbia un filo di intelligenza lo farebbe fare ai *suoi* alberi. Eppure...

Per anni ho considerato quelle immagini di alberi potati come il mio limite a comprendere certe cose. Era come trovarsi di fronte a una sfinge. Potevi stare ore a cercare la risposta giusta ma perdevi il tuo tempo, e l’albero era sempre là mentre tu non avevi uno straccio di idea per alleviare quell’impressione di non-senso. Non bastava pensare che fosse tutta una strategia delle imprese del verde. Un po’ come chi fa le lampadine che si bruciano dopo un certo tempo (sennò chi le compra più?): i vivaisti fanno crepare con potature vertiginose un certo numero di alberi e poi li rimpiazzano, perché un

albero dura troppo, così ci si inventa la sua manutenzione, la sua morte, la sua resurrezione.

No. Non basta pensare a cose del genere, perché se anche fosse (e non è improbabile), il vero mistero siamo noi, che ci muoviamo solo se ci toccano il nostro, e molto spesso non ci muoviamo neanche così. Noi, da un lato abituati a delegare tutto, dal potere al potare, e dall'altro semplicemente pigri, lasciamo che idiozie palesi si consumino sotto il nostro naso, con un talento speciale per l'indignazione da poltrona e giornale.

Solo in questi giorni, senza nessun evento eccezionale, mi sono fatto una ragione della potatura degli alberi. Il punto è che è esattamente il genere di cose che fa l'uomo. Più intelligente degli altri mammiferi superiori, ha battuto i suoi antagonisti biologici quando era ancora un australopiteco. Tutto andava ancora bene alla fine del Paleolitico, ma con il Neolitico ha imparato a immagazzinare cibo e da allora non ha mai smesso di crescere di numero. La potatura è allora un sistema drastico per eliminare e fare spazio a una nuova produzione: sono in troppi, gli facciamo fare la guerra, li aiutiamo a ricostruire, con i guadagni della guerra e della ricostruzione mandiamo in scuole eccellenti i nostri figli. E le sfumature sono molte: le risorse sono limitate? Immagazziniamole. Una petroliera naufraga e inquina la

costa della Bretagna? Multiamo la multinazionale. Dobbiamo tagliarci le unghie? Amputiamo la mano all'altezza del gomito. La mano non ricresce? Montiamo un laboratorio per la ricerca in protesi umane. Basterebbe solo un po' meno di tutto e qualche attenzione in più. Ma il taglio è una cosa rapida, e dopo si vedrà.

André Leroi-Gourhan era un paletnologo attento, e la sua sensibilità antropologica gli permetteva di gettare uno sguardo dall'alto sulla parabola umana. Studiando le abitudini economiche di un piccolo gruppo seminomade del Paleolitico superiore, si era reso conto che, nelle condizioni attuali, per riassorbire il nostro impatto sulla terra dovremmo programmare le politiche di sfruttamento e di consumo ambientale per un arco di cinquemila anni. Inutile dire che le nostre preoccupazioni scavalcano a malapena la generazione dei nostri figli.

In tutto questo si riconosce un attaccamento biologico al necessario che è anche un'aberrazione, come se portassimo in noi i geni della procreazione illimitata e del malthusianesimo. L'impressione è che il giro di boa sia fatto, e allora non ci resta che trasferire in formule solo più ellittiche e feroci il nostro istinto di sopravvivenza. Così intelligenti e così rozzi! Cose come

l'arte e la poesia impallidiscono di fronte alla paura del precario, eppure il precario è là, e un po' di poesia e di arte ci aiuterebbero a credere in una qualche alternativa. Sono invece l'ultima potatura: la coscienza si addormenta in esse e lo spirito di impresa risorge altrove.

Poesia, arte. Parlo sul serio? Voglio opporre pagliuzze di questo genere alla globalizzazione? Ci vuole pensiero diretto, azione diretta, il resto è romanticismo. Qualcuno poi ammonisce: i voli pindarici non servono a nulla, adesso c'è bisogno di Bookchin, non di Michelet o Thoreau. Ci vuole la linea dura, radicale. Come se la poesia fosse un lusso per borghesi semiaddormentati.

Certo, noi siamo con Bookchin. Ma stupisce sempre un po' la difficoltà che si incontra, negli ambienti radicali, a parlare di terra, di geografia, di natura in senso pieno (cioè non solo economico-ecologico). Un po' come nel comunismo sovietico, quando si pensava che tutto fosse lotta di classe, ma con una miopia tragica di fronte ai suoi possibili travestimenti. Michel Ragon, ne *La memoria dei vinti*, lo dice bene: si è creduto (e l'errore è stato anche degli anarchici) che il teatro fosse la fabbrica, con padroni e operai come attori. E intanto una massa enorme di contadini si confrontava (e si confronta ancor oggi, su due terzi del pianeta) con il problema cruciale

del rapporto con la terra, misero se piegato a una logica di assoggettamento, in equilibrio autarchico se in ascolto paritario e ‘spirituale’ dell’ambiente.

Ben prima di Leroi-Gourhan, geografi anarchici come Élisée Reclus, Pëtr Kropotkin e Mosè Bertoni, interrogandosi sui problemi d’equilibrio tra sviluppo, benessere e sfruttamento delle risorse, si improvvisarono etnologi, riconoscendo nei gruppi di Inuit o Guaranì degli esempi concreti e *funzionanti* di anarco-comunismo, un modello sociale perfettamente integrato al contesto di risorse ambientali che lo ospitava. Pierre Clastres e Murray Bookchin, più di recente ma sulla stessa scia, hanno preso a testimoni alcuni popoli ‘primitivi’ per mostrare come non sia poi così utopica una società senza stato. È evidente che il filtro di lettura del fenomeno etnologico era per tutti loro quello morale, nel senso che, nonostante la scientificità di metodi e di intenti, lo scopo ultimo non era la scienza dura, ma la scienza sociale. Eppure esiste una differenza enorme tra Reclus e Kropotkin da una parte e Clastres e Bookchin dall’altra. E non tanto nel senso che i primi hanno anticipato i secondi.

Anzi, forse sarebbe meglio smetterla di dire che Reclus è stato un ecologo *ante litteram*, o che Kropotkin, nel *Mutuo appoggio*, ha avuto intuizioni etnologiche in

anticipo di cinquant'anni sulla ricerca. Bisognerebbe smetterla per due ragioni: la prima è che così li si incasella in una prospettiva evoluzionista (sono lo stadio di pensiero che ha anticipato e preparato l'attuale ecologia sociale); la seconda è che, paradossalmente, li si condanna a un'immobilità reazionaria, nel senso che, se hanno anticipato qualcuno, sono anche invariabilmente incollati al loro tempo (tanto vale leggere chi li ha seguiti ed è più vicino a noi).

John P. Clark o Pier Luigi Errani, preoccupati anche per la crisi ambientale, hanno provato a riportare alla ribalta il Reclus geografo, e certamente, a leggere certe sue pagine oggi ci si può chiedere se c'è davvero bisogno di scriverne di nuove, e magari meno bene di lui. Modificando alcune cifre, e due o tre cose nel lessico, si potrebbe ristamparle con successo sotto pseudonimo in una rivista radicale sull'ambiente. Ma è anche vero che le cose vanno ripetute se non vengono ascoltate, e vanno ripetute chiedendosi perché non vengono ascoltate.

L'attualità di Reclus, ad esempio, non è solo nei contenuti, nelle anticipazioni, nella lungimiranza che lo ha guidato. La sua attualità sta nel fatto che parla una lingua più adatta alle nostre orecchie che a quelle dei suoi contemporanei. Non credo che il marchio di anarchici abbia nuociuto alla credibilità e autorevolezza

di Reclus e Kropotkin in seno alla comunità scientifica. È vero che il pregiudizio è ovunque, ma almeno nel loro caso si dovrebbero evitare certi vittimismi. Di fatto i due geografi erano venerati dai loro contemporanei, mentre era impossibile far passare il loro anarchismo come una mera stravaganza. Il punto è che oggi c'è qualcosa in loro che affascina i lettori del XXI secolo, e che affascinava meno o forse lasciava indifferenti i loro contemporanei.

Che lo si voglia o no, che ci si senta progressisti e pragmatici, Reclus e Kropotkin sono due romantici, e non nel senso becero di idealisti e sognatori, ma di eredi di una tradizione in cui non faceva scandalo parlare di poesia e scienza come di componenti essenziali della formazione intellettuale di un uomo. Quello che si respira nei loro testi è coraggio, abnegazione, qualcosa che almeno in loro non aveva radici solo nella passione scientifica o solo nella passione politica.

Prendiamo i loro passi solo scientifici o i loro passi solo politici e ci diranno molto meno di quei testi in cui, volontariamente, con un linguaggio coraggiosamente anarchico, hanno confuso i due piani in un'unica preoccupazione umana e sociale. Ma non basta: il loro è soprattutto un linguaggio che, secondo l'auspicio di Bakunin, e più di quanto Bakunin abbia mai saputo fare, era pieno di immaginazione. E non nel senso di

‘fantasioso’, ‘stravagante’, ma nel senso di quella facoltà mentale che si appoggia al potere penetrante dell’immagine, un’immagine vista come strumento per fare pensiero, un pensiero anche razionale, anche scientifico, anche politico.

È forse questo il punto. Nelle scienze ecologiche, nello studio della geografia e della biodiversità si sta cercando un nuovo linguaggio che, senza sostituire matematica e statistica, aiuti nella descrizione di fenomeni complessi che matematica e statistica non riescono a esaurire. Questo linguaggio fa ricorso alle immagini, non tanto come metafore ma nel senso che poteva dare a ‘immagine’ e ‘immaginario’ Gaston Bachelard: una potenza maggiore della natura umana, una facoltà tutta individuale che apre in direzione dell’avvenire, perché carica di un di più imprevisto, che irradia nel discorso, rischiarandolo, arricchendolo.

Bachelard pensava che la nostra percezione del mondo fosse condizionata da un grumo interiore di immagini originarie, che ci portiamo dentro come prerogativa intellettuale della specie. Il mondo esterno, specie nelle sue componenti materiali elementari (terra, acqua, aria, fuoco), attiva tali immagini, le porta a effervescenza, le fa lievitare in una *rêverie* che è il punto di partenza di ogni percorso intellettuale, sia esso poetico o razionale. Se la

poesia è una catena non necessariamente causale di immagini, la scienza è una descrizione linguistica del mondo che impara a fare astrazione dall'immaginario, dal grumo poetico che dialoga in noi tra inconscio e coscienza. Eppure, astraendo, in un cammino di pulitura, di setacciamento per eliminare le immagini, non può prescindere da esse e anzi ne è fertilizzata come da un humus creativo.

Forse i lunghi anni di scientismo tecnologico (che ha spalleggiato con razionalità la follia capitalistica) hanno lasciato tracce enormi non solo nel modo di descrivere i fenomeni scientifici, sociali, politici, ma anche nel modo di percepirli, perché immagini e linguaggio sono una componente essenziale del nostro modo di vedere le cose. Solo di recente si è avvertito il bisogno di un ripensamento epistemologico, e tra i primi a farsene promotori ci sono proprio alcuni scienziati (penso a Laborit, a Mandelbrot). Dopo la mistica asciuttezza verbale del Positivismo, insomma, si è capito che per amore di scientificità e di rigore analitico ci si era lasciati indietro qualcosa, ci si era privati di un grande potenziale descrittivo ed ermeneutico. Lo stesso che Kropotkin, Reclus e tutti i loro contemporanei davano quasi per scontato in una temperie culturale ancora impregnata del grande Romanticismo scientifico tedesco e inglese.

Anche uno spirito rigoroso come Darwin, che non perdeva occasione di lamentarsi del suo stile troppo impressionistico, doveva molte delle sue intuizioni scientifiche a una facoltà di osservazione dei fenomeni che aveva un corrispettivo esatto nelle sue capacità verbali e, diremmo, letterarie di descrizione. Quello che sembra perduto oggi, ed è forse in via di ritrovamento, è proprio un linguaggio per immagini che riequilibri a livello verbale una visione solo numerica della complessità. E lo stesso dicasi per la sociologia e la politica, con i loro linguaggi troppo spesso algebrici, incapaci di immaginazione e, purtroppo, di empatia. In questo senso allora c'è forse bisogno di poesia, in questo senso forse l'azione politica più diretta (cioè la più urgente a livello di ripensamento linguistico del reale) consiste nel riappropriarsi con energia di un immaginario poetico individuale e sociale.

Ecco che cosa ammiro in Reclus e Kropotkin. L'esattezza delle loro teorie sociali, con tutte le ricalibrature del caso, l'intuizione che il problema sociale è invariabilmente connesso al problema della terra, al problema ecologico, non ha valore solo perché la crisi ambientale e lo smarrimento che ne è derivato hanno reso urgente una rilettura dei 'padri fondatori', quasi in un'aura profetica. La loro attualità sta soprattutto nel

fatto che il loro metodo, più che confermare il nostro, lo sta invece *criticando*. Ci stanno insomma parlando di un impoverimento dell'immaginario, di un inquinamento mentale che, in perfetta analogia con le strategie capitalistiche, sta sostituendo a una facoltà immaginativa individuale una passività ricettiva, un'abbuffata acritica di immagini studiate proprio per sostenere l'ideale neoliberista, per instillare la giusta dose di inquietudine sociale (a cui deve seguire il classico giro di vite reazionario), per addormentare infine nella quiete di un domani raggiungibile (la casa, la macchina, la pensione), tenendoci lontani dagli strappi sanguinosi di una realtà dietro l'angolo.

In un teatro di guerra, oggi, la lotta decisiva è proprio una lotta di immagini. C'è chi le setaccia e le cucina politicamente per le riviste e la televisione, e c'è chi, con una reflex ammaccata o con un taccuino e una biro, strappa alla realtà un'immagine che è la sola a riportare la questione ai suoi termini di orrore. Nella lingua accade lo stesso, e c'è da chiedersi allora se Reclus e Kropotkin non abbiano qualcosa da dirci anche su *come* dire le cose: quando facevano politica non smettevano di essere geografi, quando erano sul campo respiravano di nuovo concretamente, nei vasti spazi, quell'idea di libertà che in città rischiava troppo spesso di diventare retorica. Ed è proprio a contatto diretto con la terra che lo scienziato e

il politico hanno trovato le parole e la sintassi giusta per i loro discorsi sociali. Sono le immagini di una terra percorsa realmente, a piedi, sono i paesaggi terrestri che hanno animato quello spirito scientifico e morale, e che stanno rinsanguando in modo dissidente l'anemico linguaggio dell'antropologia, della geografia e del pensiero ecologico contemporaneo.

La geoanarchia che propongo non è solo una riflessione sui modi libertari e armonici di sostentamento materiale dell'uomo sulla terra. È stata e deve essere ancora e soprattutto un metodo, una via cognitiva che sappia trarre novità e libertà di pensiero dalla terra: riserve e campi per la mente. Non è accidentale che Reclus e Kropotkin fossero dei geografi, non lo è nemmeno per le loro opere anarchiche più teoriche. Per questo non sono attuali: sono più avanti di noi.

Alla fine dell'Ottocento, il naturalista svizzero Mosè Bertoni parte per l'America Latina per fondare una colonia anarchica. Il progetto fallisce ma in Paraguay fonda, con la sua numerosa famiglia, una comune dedita alle scienze naturali: botanica, agronomia, geologia, zoologia. Installa anche una piccola tipografia, le Edizioni ex Sylvis. Tra i molti studi agronomici che pubblica in proprio ce n'è uno in cui denuncia il taglio e

l'incendio della foresta a fini agricoli: in lunga durata è dannoso per le coltivazioni. Ora, osserva Bertoni, sono proprio i contadini indigeni che praticano questa tecnica distruttiva, mentre i latifondisti evitano oculatamente ciò che potrebbe danneggiarli economicamente. La differenza di classe non è solo tra capitalisti e proletari agricoli. È tra chi ha le conoscenze della terra e chi non le ha. Quasi una parabola ambientalista.

Mi chiedo allora cosa avrebbe pensato l'agronomo Bertoni della recente ondata di potature pubbliche e private. Rilevandone l'idiozia, ne avrebbe cercato le cause. Capitalisti del verde contro proletari dei parchi pubblici? Non proprio, perché non c'è un giardino di ricchi che presenti quegli obbrobri, e ancor meno un frutteto da decine di quintali al giorno. Lì tutto sembra curato come in un parco giapponese. La risposta che ho raccolto arriva invece dall'operaio che sta pagando un mutuo trentennale per farsi casa e giardino, o dall'amministratore comunale che deve far quadrare a tutti i costi il bilancio: 'se li poti molto, poi per due o tre anni non li devi più potare, un bel risparmio'. Assurdo? Non troppo, se si pensa che tutta l'immaginazione che ci resta viene allenata per farci risparmiare sul necessario e sperperare nel superfluo.



GEOANARCHIA

Vi scrivo da fuori, da una città come tante, da una storia come tante. La storia. Finiamo sempre per parlare di storia, mentre è proprio dalla storia che dovremmo uscire: tutte le storie false e ufficiali, tutte quelle vere e dimenticate, e tutte le nostre squallide storie personali, di piccole ingiustizie e di piccole incomprensioni. Uscire dalla storia. Perché l'assillo del tempo, in tutte le sue forme, può acquietarsi solo nello spazio, e lo spazio, quello vero, non è né intellettuale né politico, ma sa di salsedine o di neve caduta di fresco.

Lungo una costa estrema o in alta montagna ci sono solo sentieri. La via libertaria è scomoda, solitaria. Pochi tra noi sono capaci di vivere la solitudine come una visione pura delle cose. Si tratterebbe di andare là dove il vento gelido non parla d'altro che di necessità e bellezza. E invece abbiamo bisogno di fare gruppo, di umana condivisione, a volte più semplicemente cerchiamo comprensione o affetto. Quello che davvero conta, però,

nonostante le nostre sofferenze, è che se anche la nostra vita non va come vogliamo, dobbiamo fare di tutto perché sia libera e autentica. Aumentare la sensazione di vita, contro il sonno e l'abitudine, ecco quello che conta. A cominciare da noi stessi e dalle nostre stesse convinzioni. Perché l'inizio della libertà anarchica è smetterla una buona volta con l'anarchia storica. Vogliamo essere liberi? Uccidiamo l'anarchia.

Quante energie sprecate: non andare a votare, manifestare in piazza. È giusto. Ma ecco che resta sempre quel vuoto, quel senso di malessere e di sconfitta che ha scoraggiato molti di noi, e che fa apparire l'anarchico come un eroe eccessivo o come un bastardo ai margini. In tutto quello di cui parla oggi l'anarchia, quella delle federazioni, dei circoli, dei ritrovi serali, non c'è davvero più nulla per cui valga la pena combattere. Il punto, va detto, è che non c'è davvero più nulla da combattere. Certo, c'è tutto un mondo che va storto, ma l'alternativa è fare qualcosa di assolutamente imprevisto: *andarsene*. Bisogna tirarsi fuori, da tutto, specialmente da noi stessi, dai nostri scacchi personali, dalle nostre insoddisfazioni private. Siamo come quei preti che prendono i voti in risposta a un'infanzia violata. Smettiamola.

Non so da cosa debba uscire ciascuno di voi. Non lo so, non mi interessa. So che se vi sentite offesi per qualcosa,

proprio come me, dovete andarvene, perché con il gas non si combatte, si esce dalla camera e basta. La nostra atrofia, la nostra anemia, il falso romanticismo della sconfitta, la gloria discreta dei vinti, sono solo dei miti da studenti e nostalgici. Urlare in piazza ‘né dio né padrone né ordine morale!’ è uno sbadiglio di stanchezza. Alla fine della giornata si va a dormire, e la mente non è più libera di prima. Tutto ciò che dice l’anarchia oggi non vuol dire più nulla. L’eroismo anarchico è altrove, e se l’anarchia è continuare a lamentarsi e denunciare, allora: morte all’anarchia!

Di questi tempi dovremmo farci trasportare da un altro sentimento. Da qualcosa di più energico. Non si tratta di cercare cause giuste da difendere e cause sbagliate da esecrare, si tratta di cercare un terreno completamente inedito in cui parole come coraggio, eroismo, onore non sappiano né di patria né di carta stampata, ma nemmeno di fumo di sigaretta in qualche libreria anarchica male illuminata. Se adesso è possibile dire una cosa e il suo contrario senza più rischiare nulla, allora il terreno dell’anarchia va cercato di nuovo, altrove, partendo da zero. Oggi si possono comprare non-dei e non-padroni in ogni panetteria, e le conquiste sociali sono tutte imbrigliate in un determinismo che fa a meno della gente, o che usa proprio la gente, e anche

gli anarchici, per riequilibrare e calibrare il proprio gioco dialettico.

La critica allo stato e alle istituzioni, la lotta contro un certo tipo di società di diseguali, è esattamente il principio correttivo di quella società e di quelle istituzioni. La voce che non ci sta è proprio ciò che serve a chi chiamiamo enfaticamente nemico. L'anarchico di oggi è lo Yin per lo Yang, lo Yang per lo Yin, e rimane la nota a piè di pagina dell'eterna trappola hegeliana. È previsto dal sistema, è un dentro nel dentro. E invece quello che si deve fare è stare *fuori*, semplicemente.

Andare via, uscire, significa ripensare alla base tutta l'anarchia. O meglio, significa buttarla alle ortiche. Continuare a criticare cose come dio, padrone e stato significa modellare i propri pensieri su un'idea di dio, di padrone e di stato che esiste solo nella testa della gente. Significa essere cera in un calco di ferro. Ci vuole qualcosa di completamente diverso, qualcosa di così diverso che tutti i nostri spauracchi appariranno davvero tali, svergognando come un gioco da dopocena le nostre appassionate dispute politiche. Non si deve *mai* accettare la lotta intellettuale, la lotta politica, la lotta ideologica, non bisogna mai pensare *a contrario*, perché significa rinchiudersi con le proprie mani nel vecchio anello dialettico. Bisogna pensare prima di tutto alla libertà in

sé, a una sorgente esterna, radicata nell'Altrove, in qualcosa che non è solo a-statale, a-sociale, an-archico, ma che è addirittura inumano. Questo Altrove è la terra.

Parlo della terra senza miti ambientalisti, senza romitaggi reazionari nei paesaggi dell'anima e della memoria. Parlo della terra nuda, la più nuda possibile, della materia e delle sue tessiture, del terreno sotto i piedi, sotto l'asfalto. Quella terra che cresce vasta attorno alle nostre *querelle* stridule, che viene inquinata, certo, ma la cui geologia supererà la parentesi umana e avrà continenti diversi, nuovi ghiacciai, nuovi arcipelaghi, e la cui biologia si annniderà in licheni compositi fino alla fine della biologia. La conoscete. È la terra di quando giocavamo da bambini nel parco o al campeggio, quella che forse visitiamo ancora la domenica, se non abbiamo qualche riunione cittadina da estenuare a parole, come un rito. Cavatori di sale, stiamo dimenticando la terra.

Eppure continuiamo a parlare di politica. Dovremmo parlare piuttosto di poesia. La poesia è l'unica via politica praticabile oggi, e sempre. Quello che manca sono proprio i poeti della terra. All'anarchia dovremmo sostituire la geoanarchia, un'anarchia che apprende tutte le sue libertà, tutti i suoi pensieri, tutte le soluzioni pratiche ai problemi sociali dalla terra, la terra sotto i piedi. Perché si tratta di uscire dalle stanze, dagli spazi

che fingono di essere spazio, e di andare a camminare, camminare come i popoli cacciatori del Paleolitico, come il poeta Santoka lacerato tra la via e il sakè, come qualche naturalista che disdegna il laboratorio e preferisce una tenda sotto le nuvole, o come il pittore ubriaco che rischia di cadere nel Rodano in una notte di dicembre.

Tutti i veri principi dell'anarchia sono già nella terra. Sembra una frase fatta, ma basta ricordare come ci siamo sentiti l'ultima volta che abbiamo camminato in un paesaggio, per sapere che è vero. Il vento era sulla nostra faccia in un modo più stabile di tutte le parole versate sulla pagina, il calore un po' doloroso un po' sensuale dei muscoli in movimento era la risposta ovvia a tutte le incomprensioni con il nostro amante, quel verde, l'occhio blu del lago, la brina al mattino presto erano tutto ciò che serve per sbugiardare l'abitudine. Tutto l'assurdo delle istituzioni umane era via, lontano, una cacofonia geometrica e grossolana, un brutto sogno se paragonato al caos sensibile e rivoluzionario di una colonia di muschi su una roccia di arenaria.

Sentiamo un vuoto? L'unica risposta teorica e teoretica di cui abbiamo bisogno per colmare il vuoto ideologico che ci logora, che ci fa vedere nei nostri simili ciò che con facilità chiamiamo il nemico, è nel sentiero appena

fuori l'abitato. È la terra dei Presocratici, di Lucrezio, di Giordano Bruno, di Reclus e di Kropotkin. Nessuna storia. Solo geografia. Perché la vera anarchia non è storica, è geografica, dinamica come i paesaggi della terra, come le linee di costa lavorate dai ghiacciai quaternari, come le dune del Gobi. Andatevene allora. Uscite nelle terre esterne, e sarete il vero scandalo. Scandalo per voi stessi, per i vostri dogmi, per le vostre abitudini, prima di tutto. E scandalo per chi vi ha generato, per chi vi vorrebbe normali, per chi cerca di fare di voi degli esseri asserviti.

Più in là dei pensieri di azione diretta c'è la nudità oggettiva della terra. Ciò che all'origine del movimento anarchico veniva cercato nei vuoti della società, oggi è nella terra, è solo lì che possiamo trovarlo. Il dialogo è una mistica, la lotta diretta è una mistica. Se l'anarchia vuole essere uno spazio di libertà deve smetterla di raddrizzare coste e livellare montagne a parole. Quando la prima generazione anarchica parlava di dei, stati e padroni, è perché eliminandoli poteva fare vuoto, un vuoto da riempire con nuove idee. Ma oggi, eliminare a parole dio, il datore di lavoro, la repubblica democratica è davvero fare spazio a nuove idee? A me sembra piuttosto continuare a raschiarsi da sotto le unghie un residuo misero di petrolio. Mentre cormorani stanno

affogando in noi, nell'assenza di un sorriso, nell'incapacità di vivere un amore.

Il punto è che sentiamo la necessità di proiettare sul mondo un bisogno di giustizia che nasce da tante ingiustizie interiori che non sappiamo risolvere. Ingiustizie di cui siamo in fondo responsabili. Ma la nostra libertà non può nascere solo da noi stessi, o solo eliminando chi crediamo causa della nostra prigionia. Seppelliamo con noncuranza vivi e morti, ma i loro volti ci ossessionano per sempre, come quell'amico di cui abbiamo deluso le speranze anni fa, come quel figlio per cui non eravamo presenti. No. Bisogna sciogliere i nostri grumi in qualcosa di davvero più vasto, dobbiamo provare a respirare più a fondo, in un'atmosfera che trascenda non solo i tecnostati che esecriamo, ma anche noi stessi nella nostra miseria.

E allora alla terra! Suicidiamo la società nella terra! Ingolfati in noi stessi, è in noi stessi che dobbiamo essere anarchici, come le donne dei Pigmei che dipingono sulle cortecce motivi astratti totalmente liberi, e la libertà è il loro unico principio estetico. O come gli Inuit, che non hanno padroni ma hanno fatto proprie tutte le leggi immutabili della neve e delle bestie selvagge. Non servono rivoluzioni sociali o individuali, basta andarsene da tutto quello che ostacola la nostra vita. Invece di

lottare per consolidare uno spazio di esistenza dove non c'è spazio per vivere, bisogna cercare luoghi deserti, deserti reali e mentali. E allora è là che troveremo gli unici amici con cui valga la pena parlare. Li incontreremo alla fine del mondo, staremo bene con loro, e solo una volta all'anno. Per tutti gli altri giorni dovremo camminare liberi da noi stessi, liberi dai nostri stessi amici, così che quando li rivedremo avremo cose nuove da raccontare.

Finiamola infatti di raccontare cose già dette. A morte Bakunin, a morte gli anarchici che citano altri anarchici e magari non fanno nulla per essere come loro. Pensiamo piuttosto a cosa dovevano *sentire* Reclus, Kropotkin, Thoreau. Avranno anche scritto molto sull'anarchia, o su ciò che l'anarchia storica ha fatto proprio, ma prima di tutto erano capaci di viaggiare, erano geografi, abitatori delle terre esterne. Infischiamocene dei testi teorici di Reclus e di Kropotkin. *La disobbedienza civile* di Thoreau è un libretto di una noia indicibile. Di Kropotkin dovremmo leggere invece ciò che non è mai stato tradotto qui da noi, e cioè la sua teoria orogenetica pubblicata dalla Società Geografica di Mosca; di Reclus dovremmo leggere le descrizioni di ghiacciai e di Thoreau le camminate fuori da Concord. Cosa c'è di più anarchico di questo?

Il fatto è che c'è più anarchia nelle linee di costa della Bretagna che in tutta l' *Enciclopedia anarchica* di Sébastien Faure. Da tutto quello che si è scritto sull'anarchia teorica, e che ho letto con un misto di rispetto e di noia, ho capito che l'anarchia è ancora tutta da inventare. E non a partire da proletari, borghesi o tiranni, non da capitalismo o anarco-comunismo o sindacalismo, ma da morene, delta, cascate, atolli corallini e rocce sedimentarie. In queste cose c'è tutto un universo di idee che aspetta gli sforzi della nostra intelligenza. È in queste cose che dobbiamo investire la nostra capacità di scavo, perché pensare la terra significa riportare ogni riflessione alle sorgenti pure della libertà e dell'immaginazione.

Ma cosa significa, in pratica, pensare la terra? Perché mettere in relazione terra e anarchia? Dovete credere a un'intuizione che non è la mia, ma che i padri veri dell'anarchia hanno respirato a partire dalla propria libertà di spostamenti, dalla propria condizione di nomadismo riguadagnato. Élisée Reclus, nell'introduzione a un grande libro sull'uomo e la geografia, parla di Freya, la dea nordica, che era al tempo stesso dea della terra e dea della libertà. Tutta l'avventura geografica di Reclus nasce però in una giornata di sole in Irlanda, una giornata qualunque, e per tutta la vita, una meravigliosa vita di libertà e di esilio, le forme della

terra lo guideranno nel suo cammino di uomo. Non basta qualcosa del genere per accettare almeno in ipotesi che terra e anarchia vadano assieme? E Kropotkin, lui, il primo ad aver intuito l'esistenza di enormi scudi glaciali in un'epoca remota? Alla poesia cosmogonica di Humboldt contrappone una poesia silicea, fatta di un ordine differente, meno ideale, meno idealizzabile, ma che gli ha tenuto vivo il cervello nelle prigioni di San Pietroburgo. Non varrebbe la pena di tentare come lui un'avventura di roccia e libertà?

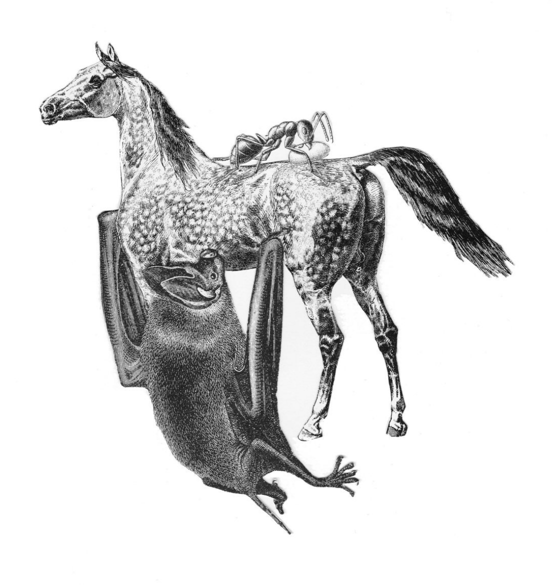
O avete letto Kenneth White e Lorand Gaspar? Sapete che loro, stanchi di ogni filosofia ufficiale, di guerre, di potere politico e intellettuale, è alla terra che stanno chiedendo consiglio per le loro vite di poeti, e per le nostre? Cosa vuol dire terra e anarchia? Vuol dire uscire nell'aperto, lasciare indietro anche le cose che abbiamo più a cuore, le nostre battaglie come le nostre ossessioni, e partire da zero, in assoluta ignoranza, pieni di nuova umiltà, come di fronte a una lingua sconosciuta o di fronte alle pitture paleolitiche di Lascaux, di cui forse non sapremo nulla di certo ma che parlano ai nostri occhi e alla nostra intelligenza come se fossimo stati noi a farle, in un rapimento provocato dal vino o dalla gioia di esserci.

Due esempi, per finire. Anzitutto una scogliera. Prendetene una in Bretagna, la Bretagna di Michelet, o di Segalen, o di White. È bassa marea: scogli levigati coperti di alghe marroni, pozze piene di vita, fessure, crepacci, depressioni, la linea d'acqua del mare che comincia a reinghiottire le rocce. Provate a camminarci sopra. Volete andare laggiù? Potete farlo nei modi del marciapiede, dell'autostrada, della metropolitana? Diretti, efficaci? No. Dieci metri diventano cinquanta, per aggirare, scavalcare, evitare ciò che il corpo umano non è adatto a fare. Dovete affidarvi ai pieni, alla roccia, ma i vuoti, le forme determinate dai crepacci, la sintassi cava della geologia vi obbliga a ridefinire le vostre speranze, a modificare le vostre aspettative. Non potete raccontarvela. Dovete distruggere il racconto, la prefigurazione, il già noto, e dovete affidarvi a norme temporanee, variabili, che oggi vanno così, domani no.

O il deserto, quello che ho visto nella penisola del Sinai o quello di Gaspar in Giudea. Non solo le dune sabbiose, ma quelle roccaforti rocciose che strato su strato eludono la vita. Le variazioni di colore, gli ondulanti metamorfici. Restando incollato con gli occhi alle pareti verticali, intoccabili, raggiungibili solo sdoppiandosi con quell'altro sé stesso che il cervello è capace di creare non si sa come, io sono *là*, dove non potrei essere, e sento nel palato la grana sabbiosa delle

arenarie rosse, contro i muscoli degli avambracci l’abrasione degli strati duri intercalati dagli strati meno duri e più erosi, negli occhi il buio del cielo stellato quando in pieno giorno il sole fa sudare la schiena. Non è di questa pasta concretissima e immaginaria che costruiamo le nostre idee migliori?

Mi chiedo allora cosa si potrebbe arrivare a pensare ripercorrendo gli intrichi insulari e peninsulari della regione magellanica, la rotondità crepacciata dell’inlandsis groenlandese, il pulviscolo di laghi nelle fasce subartiche, le crescite oziose dei sargassi. Per conto mio, so che il mio contributo all’anarchia di sempre è in queste cose di sempre. Ma so anche che in tutta l’assurdità, in tutta l’inutilità di una scelta del genere, c’è l’unica speranza vera per l’anarchia, e cioè per l’uomo libero in una terra libera. Siete liberi di pensarvi liberi, fratelli anarchici, ma la libertà non è l’anarchia. La libertà è la terra.



PRIMITIVO/PRIMARIO

L'arte pensata al di fuori di un ecosistema è astratta. La sua astrazione può avere senso, può essere coerente, può avere un valore estetico, ma tagliare i legami con la terra equivale a tradire una parte essenziale di noi. Significa escludere un'area del cervello che proprio sul modello del mondo naturale ha sviluppato la propria ecologia.

Tra cinquant'anni il significato della parola 'arte' sarà probabilmente vicino a quello attuale, ma il significato della parola 'ambiente' sarà radicalmente mutato. Questo mutamento non dipenderà dalla riflessione filosofica, scientifica o artistica, ma dal successo o dal fallimento di alcune strategie di mercato su scala globale. Tra cinquant'anni potremmo chiamare con lo stesso nome un ambiente degradato per sempre, accettandone l'ovvietà solo perché l'economia di consumo ci ha preparati a farlo. Prima di inquietarci per il 'progresso' scientifico dovremmo preoccuparci dell'appiattimento antropologico che ci viene venduto con il prodotto.

Ogni prodotto di massa, e tra questi il prodotto artistico, è imballato in un involucro ideologico che è premessa della sua accettazione, della sua ovvietà. La riflessione intellettuale o fa o disfa questo involucro, agisce sull'accettazione o sul rifiuto. In una realtà sociale in cui la manipolazione del pensiero e la colonizzazione dell'immaginario sono pratica ordinaria, un'arte che ignora l'ambiente lavora per la sua distruzione.

Interroghiamoci sugli oggetti di consumo che ci circondano. Ci fanno vivere nel presente o in un futuro fittizio? Il loro invecchiamento pianificato ha il solo scopo di imprigionarci in un'idea di tempo che aiuta le loro mutazioni e banalizza le nostre. Un'arte 'senza tempo' o, all'opposto, un'arte perfettamente radicata nella storia si adeguano naturalmente a questa tirannia. Ogni terza via, ogni nuovo paradigma è solo uno spostamento di frontiera: nuove terre da colonizzare. Il punto, invece, è pensare il tempo *per quello che è*, non per quello che dovrebbe o non dovrebbe essere. E di qui ripensare tutta l'arte.

«La società tecnologica può essere dissolta solo annullando il tempo e la storia» (John Zerzan). La frase è vera ma non è realistica, perché non ci dice come fare. Usa infatti un'idea di tempo e di storia tipiche della

società tecnologica, e non ammette alternative. L'esito è una tautologia, uno scacco sociale e ideologico da cui si potrebbe uscire solo con la rottura violenta, con l'azzeramento. Ma un ripensamento del tempo e dello spazio può modificare radicalmente la storia e corrodere le basi della società tecnologica. L'arte è al cuore di questo ripensamento.

C'è chi propone un rifiuto radicale di tutta la civiltà post-paleolitica, la 'rivoluzione' neolitica essendo l'inizio del capitalismo, dell'alienazione, della gerarchizzazione, della fine della spontaneità. Secondo questo punto di vista, solo un azzeramento violento potrebbe riportarci a una condizione primitiva. Ma il punto è che un passo indietro nel tempo è impossibile, perché non si può imporre questo stesso passo allo spazio che abbiamo modificato per sempre. Lo spazio, inteso come territorio e come biosfera, ha in memoria tutte le sue mutazioni: l'unica cosa da fare è cambiarci dentro per non commettere nuovi errori. Non un passo indietro, dunque, ma un passo intelligente, per andare verso ciò che è primario.

L'arte svolge un'azione criticabile. La sua forza analogica, il suo lavoro d'immaginazione, sono all'origine di un'alienazione simbolica che ci allontana dal reale, dal qui e dall'ora, dal presente. Ma l'arte,

proprio attraverso queste stesse facoltà, può anche avviare a una riscoperta del reale. L'unica arte che conta non è quella che porta la mente ad acclimatarsi allo stato di fatto, ma quella che aiuta l'irruzione del reale, cioè dell'essere del mondo e nel mondo. Immaginazione e realtà non sono antitetiche, come non sono antitetiche logica e analogia. Comunicano in modo freatico, ciò che conta è essere nel flusso.

L'immaginazione è indispensabile in ogni processo cognitivo, artistico, scientifico, politico. L'immagine, prima che un simbolo, è la spazializzazione di un'idea. Questa posizione mediana tra mente e mondo rende l'immagine potente, e manipolabile. Se viviamo in un'epoca in cui l'immaginario è colonizzato da immagini che ci addormentano alla realtà, solo una decolonizzazione può rallentare e invertire il processo di reificazione operato dal neoliberismo. Chi invoca il primitivo sta in realtà cercando il primario, perché il secondo è spesso presente nel primo. Ma il primitivo ha in sé tutta la dialettica che lo lega alla modernità, mentre il primario è come uno sguardo a volo d'uccello su questa dialettica.

L'arte del Paleolitico, degli Inuit, dei Kung, degli Aborigeni australiani, dei Guaranì, degli Yanomano, dei Mbuti, e di centinaia di altri popoli non alienati

dall'incubo religioso e dal potere, dimostra che è possibile vivere l'arte come un esercizio anarchico di libertà.

Oggi siamo dissociati dalla terra e l'arte è uno strumento di potere e una merce di massa, ma ciò non toglie che essa resti in essenza un modo per essere al mondo. Un tempo si ammetteva come fisiologico il principio che l'arte è uno strumento tra i più affilati per vivere la realtà. Quest'arte 'perfezionista' decade effettivamente con il Neolitico e rimane un'esperienza marginale, nel tempo e nello spazio, del processo di avvicinamento al reale. Ma le sue potenzialità sono intatte.

Ogni attività umana, come tutto ciò che esiste, è soggetta a entropia. Una fuga di senso e di energia sembra fatalmente accompagnare le nostre azioni. Tutto tende alla morte termica, ma questo non ha impedito alla vita di fare una comparsa luminosa e improbabile. L'arte si colloca sullo stesso bivio: può contribuire all'entropia oppure contrastarla, può essere un prodotto del pensiero simbolico ma è anche una modalità del pensiero in sé, può essere un oggetto frutto di alienazione ma è anche una via di uscita da noi stessi, può raffreddare la vita che è in noi ma può attivare delle connessioni mentali improbabili che ritarderanno la

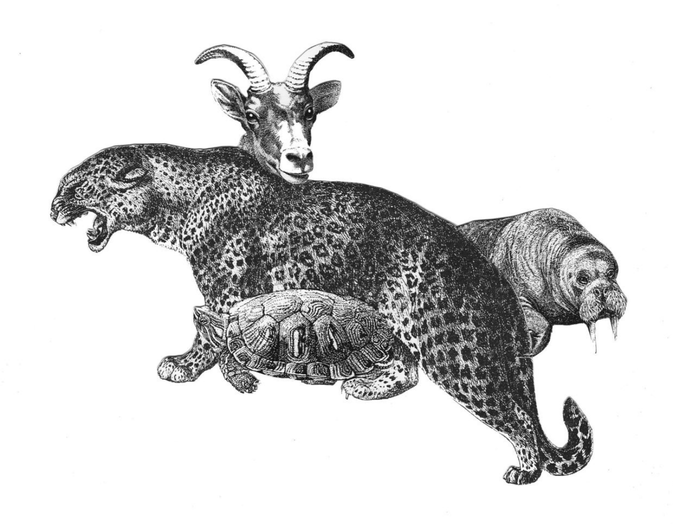
fine. Primario è rendersi conto che l'arte è primaria perché è in grado di riconoscere ciò che è fondamentale.

Che cos'è fondamentale? La comprensione che il tempo non è reversibile, che le modificazioni dello spazio non sono cancellabili, che ogni azione, anche quella che si vuole più irrisoria, è per sempre. Il punto è capire che la nostra mente fa parte di questo ecosistema, lo modifica e ne è modificata. Un'ecologia naturale non può esistere senza un'ecologia della mente, e a ogni guasto in natura corrisponde un guasto nella mente. Prima di cercare le cause esterne della distruzione, dobbiamo cercare quelle annidate dentro di noi. E la più grave di tutte è il nostro abbandono della terra.

Ecologia dell'arte non è arte ecologica, ma un'arte che aiuta il manifestarsi del mondo reale in tutta la sua complessità di ecosistema. Come? Sentendo intimamente che la terra non è solo un oggetto fuori di noi, ma è in qualche modo riflessa da sempre nelle nostre modalità cognitive. Il nostro cervello si organizza nello stesso modo in cui si organizzano i paesaggi, e la nostra alienazione deriva dal credere che questo legame diretto e necessario non esista. 'Paesaggio della mente' non è una metafora, è una metonimia, e l'arte è l'unico punto di vista di cui disponiamo per riapprendere questa verità.

Analizzare le culture ‘primitive’, per cui tutto questo era evidente, ci insegna una cosa fondamentale: il paesaggio materiale è la matrice di ogni paesaggio mentale. Se un tempo mito e paesaggio erano legati, è solo perché il paesaggio conteneva in sé il proprio mito. Il punto è capire che lo contiene ancora, almeno fino a quando tutto non sarà irrimediabilmente compromesso. I miti contemporanei sono frutto dei paesaggi contemporanei: di quali miti abbiamo bisogno invece?

L’epoca primitiva ci parla ancora per ciò che ha di primario, ma il primario è nell’arte primitiva solo perché essa era in grado di osservare la terra. L’elemento primario va cercato nella terra, non nell’arte, e un’arte che non osserva la terra è responsabile di una doppia morte, quella del mondo e della propria.



ELEMENTI DI ECOLOGIA URBANA

Una definizione di giardino

Ogni discorso sui giardini deve partire da una considerazione: il giardino è una reazione al selvatico, ma è anche un modo per alloggiarlo, per riaccoglierlo umanizzandolo.

Un giardino lasciato a sé stesso è un giudizio morale sull'individuo o sulla società che l'ha prodotto (e che non ha saputo curarlo). Questo giardino ha smarrito la propria funzione, oppure ne sta trovando un'altra. Quale?

Come reazione al selvatico, il giardino è un riflesso dell'uomo, della sua mente, del suo desiderio di ordine e di controllo sulla natura, della sua volontà di dominio estetico e ideologico su di sé e sugli altri. Eppure è anche un modo di creare un microclima per perdersi.

Reagire al selvatico significa estirparlo dal tessuto dell'abitare, oppure addomesticarlo nelle forme controllate del giardino. Il giardino è infatti un ricordo della vittoria dell'uomo sul selvatico (anche se esso conserva in sé il germe della devianza, del ritorno a uno stato fuori controllo).

Il Quarto spazio

Esistono giardini che non sono specchi della volontà di dominazione dell'uomo, oasi narcisistiche, esaltazioni estetizzanti del rapporto uomo-natura? E se esistono, in che rapporto stanno con l'uomo?

Nel tessuto abitato esistono quattro spazi. Il Primo è quello chiuso, deciso dalla griglia urbana (dimore, negozi, uffici). Il Secondo è aperto, ma il suo uso è limitato da regole (vie, piazze, parchi). Il Terzo è formato dagli spazi dismessi, aperti o chiusi: saranno prima o poi recuperati da una gestione regolata, oppure diventeranno luoghi di autogestione. Il Quarto spazio è lo spazio aperto senza alcuna utilità economica o sociale: privo di funzione, sfugge agli interessi di gestione dall'alto o dal basso. Non ha altro statuto se non quello di esserci.

Il Quarto spazio è inabitabile, è inaccessibile, è interstizio senza passaggio, è soglia senza un al di là.

Selva dei possibili, stimola *rêverie* e agisce sul senso di esotismo. Nuovo paesaggio di rovine, è terreno di viaggi virtuali. Spazio rimosso per eccellenza, è il rimosso che si fa spazio. Si può tenerlo così com'è o si può rimuoverlo ancora di più.

Né luogo né non-luogo, né territorio né confine, né *civitas* né *tribus*, il Quarto spazio non si lascia imbrigliare in nessuna dialettica, non si lascia trasformare in giardino ordinato, o in accampamento, o in teatro, o in galleria d'arte. Impermeabile all'intellettuale e al clochard, all'architetto come allo *squatter*, è un significante senza significato.

Alcuni esempi: un antico cimitero smesso, rimasto imprigionato nel tessuto urbano più recente. L'area produttiva abbandonata, troppo costosa da riconvertire. Il quartiere traforato da un bombardamento e lasciato a sé stesso da decenni. Il parco di una villa disabitata che resta invenduta per liti d'eredità. Le aree bloccate dagli stalli amministrativi e giudiziari. I cantieri eterni per fallimento o abusivismo. Le zone franche dimenticate dalle gestioni architettoniche. Gli spazi vuoti (ma inagibili) tra due immobili.

Il Quarto spazio è un limite, è un 'non-oltre' per il corpo e per la mente. Di fronte a esso ci si può fermare

per aspettare qualcosa, oppure lo si ignora e si scivola via. Massa mancante, il Quarto spazio rappresenta ciò che è informe, caotico, opaco. È cassa sonora in attesa di suono. Si può negarne la presenza, oppure in sua presenza si può immaginare, ascoltare, ricominciare a imparare.

Quando le migrazioni dei popoli cacciatori-raccoglitori incontravano un limite geografico, il cammino delle gambe si fermava. Allora era la mente a continuare il viaggio lungo sentieri più astratti. I più grandi siti di arte rupestre del pianeta si collocano non a caso in un *cul-de-sac* geografico, come per superare il non-oltre fisico con l'immaginazione. Il Quarto spazio è il *cul-de-sac* dell'abitare contemporaneo.

Il giardino è da sempre spazio-rifugio, spazio-bellezza, spazio-igiene sociale, spazio-controllo mentale. Prescrizione del gusto e del comportamento, alleviamento di alienazioni urbane, sorvegliante delle nostre solitudini, il giardino bandisce coraggio e paura, enigma e non-senso, fatica e rischio.

Di fianco (o assieme) ai giardini sicuri, il Quarto spazio ci aiuta a pensare una nuova specie di giardino, il giardino 'insicuro', che invece di confortare spinge a pensare, invece di svagare stimola a immaginare. Questo

giardino non reprime il selvatico, ma lo include senza incorporarlo, lo contempla senza addomesticarlo.

Verso un giardino nomade

Chiediamoci: perché vogliamo un giardino per stare bene? Perché stiamo male. E perché continuiamo a stare male nonostante i nostri giardini? Perché vogliamo un giardino per stare bene.

L'omologazione degli spazi ha rimosso dal quotidiano lo spazio sconosciuto, lo spazio in cui ci si perde, lo spazio del rischio, della fatica, della morte. Nel giardino non c'è pericolo di smarrirsi come accade nella natura selvaggia, perché il giardino è ancora il giardino dell'Eden, dove esorcizziamo le nostre paure di fronte al selvatico. Ma l'uomo ha un bisogno fisiologico e psicologico di queste cose, e continuare a rimuoverle può essere più pericoloso che ascoltarle.

Il giardino sta alla natura selvatica come il teatro alla vita. Di solito, costruendo i giardini, mettiamo in scena dei drammi pastorali o delle commedie di una notte di mezza estate. Ma perché non immaginare dei giardini-Macbeth, dei giardini-Enrico V, dei giardini-Re Lear? Possiamo studiare la regia di giardini ordinati come valletti, estrosi come feste mondane o pomeridiani come

incontri di amanti, ma possiamo anche immaginare i giardini notturni delle grandi passioni.

L’omologazione degli spazi ci ha reso incapaci di ricontestualizzarci, di passare di luogo in luogo senza confonderci, di perdere un centro per ritrovarne un altro. Se il giardino continua ad assecondare questa spirale involutiva, come faremo a uscire, a confrontarci con il fuori?

Il giardino non deve riflettere un’immagine di noi stessi che dice ‘sto bene’, ‘è tutto a posto’. Forse il giardino deve essere un luogo di esilio (in senso etimologico) per uscire nell’aperto, per risanarci. Se siamo schizofrenici, se la realtà prende la forma dell’indecidibile, che cosa facciamo? Prendiamo altri sedativi o cerchiamo, piuttosto, di far emergere il grumo oscuro che è in noi, come ci accade da sempre attraverso i sogni, i miti, i riti di passaggio, i racconti?

Il giardino può essere un grande gioco della sabbia, un test diagnostico a macchie, da tenere sotto gli occhi per esplorarci. O anche il giardino-labirinto: metafora del perdersi, ma itinerario di ricognizione del cosmo, affermazione del trovare. Invece continuiamo a fare giardini per calmarci, per addormentarci, per riparare

torti, per stendere un tappeto verde sui demoni del sottosuolo.

Forse c'è bisogno di un giardino che tradisca le nostre aspettative di familiarità e di dimora, che smonti quel sentimento di abitudine che rende invisibili gli oggetti e i volti proprio perché li abbiamo sotto gli occhi tutti i giorni. Questo giardino ci può insegnare a pensare, a guardare.

Invece di usarlo come un restauro della coscienza individuale e sociale, possiamo guardare il giardino come un pensiero visivo verso l'aperto, possiamo guardare a noi stessi di spalle affacciati verso l'ignoto.

Alcuni principi guida: giardino selvatico contro giardino domestico; giardino nomade contro giardino sedentario; giardino locale contro giardino globale; giardino sentito contro giardino fruito; giardino narrativo contro giardino prescrittivo; giardino orale contro giardino scritturale; giardino-sintassi contro giardino-grammatica; giardino-metonimia contro giardino-metafora; giardino-topologia contro giardino-topografia; giardino sostenuto contro giardino controllato; giardino innescato contro giardino pianificato; giardino composto contro giardino architettato.

Una definizione altra di giardino

Il giardino nomade è quello che dilata il Quarto spazio: bisogna passare dal controllo del selvatico al controllo selvatico.

Non si tratta di trapiantare lembi di natura selvaggia dentro sfere di cristallo. Bisogna adottare il selvatico come principio guida, come dinamica soggiacente, come movimento interno verso l'aperto.

Non abbiamo niente da imparare dai giardini storici o esotici. Sono tutti esempi di gestione ideologica dello spazio. È l'autogestione degli ecosistemi della natura selvatica che può raccontarci le storie di cui abbiamo bisogno.

Come esistono giardini che celebrano la vittoria dell'uomo sul selvatico, così possono esistere giardini che ci ricordano il selvatico come componente integrante della vita.

Macchie di crescita

Un giardino selvatico o nomade non è un giardino inselvatichito, abbandonato a sé stesso, arruffato di rovi. Il giardino nomade è il selvatico che si fa immagine, è il

selvatico che si racconta attraverso i tempi e le forme delle crescite vegetali.

Il selvatico non è disordine, è un ordine con forme diverse da quelle della cultura. Quando non è un concetto astratto e incontra lo spazio, può essere descritto come un sistema di macchie che crescono secondo configurazioni complesse. Il loro incontrarsi, il loro sovrapporsi, gli scorrimenti, le dilatazioni, i movimenti liberi e acentrici, le mutazioni di direzione, di densità, di ritmo, creano configurazioni che sono storie, intrecci di vicende, di narrazioni, di ritmi.

Parlare di ritmi non equivale a dire che il paesaggio è fornito di una ritmicità visibile. Non si tratta dell'alternarsi ritmico dei rami di un albero, ma del ritmo di crescita di cui i rami sono solo una traccia. Nel paesaggio è ritmico il modo di accadere, non il suo mostrarsi. Movimento e tempo si incontrano e producono figure ritmiche, e noi percepiamo le tracce di movimento di queste figure. Tracce di movimento, o macchie di movimento, o 'macchie di crescita'.

Possiamo allora immaginare una sorta di oceano di liquidi a vischiosità variabile che rispondono in modi e tempi diversi a sollecitazioni dinamiche di varia intensità e durata. Le correnti creano onde, ciascuna

delle quali si configura al proprio interno come un disegno ritmico di liquidi. La sommità delle onde si solleva fino a toccare un cielo assorbente, che resta macchiato in modi sempre nuovi e diversi. Questo cielo è l'universale sensibile dell'uomo, ciò che noi percepiamo in base a forma, colore, massa e movimento. Le macchie invece sono il paesaggio, e l'oceano di liquidi ciò che un tempo era genericamente chiamato Natura.

Ecco le macchie di crescita: il soggetto logico è 'crescita', cioè un movimento complesso e relazionato, mentre le 'macchie' sono il limite di visibilità di questa crescita complessa, sono il residuo in superficie di dinamiche profonde. Il nesso sintattico tra i due termini (*di* anziché *in*, ad esempio) suggerisce che la crescita, il movimento, le figure ritmiche preesistono alle macchie stesse (come un verso ritmico preesiste al verso linguistico che lo invera), alle realizzazioni individuali e parziali, un po' come le strutture dissipative di Prigogine, o la 'struttura che connette' di Bateson, o la grammatica generativo-trasformazionale di Chomsky.

Le macchie di crescita sono un modo per immaginare e descrivere le dinamiche dei paesaggi terrestri, e rappresentano al tempo stesso l'essenza più profonda del selvatico. Per questo il paesaggio dinamico è il modello metonimico del giardino nomade: il giardino nomade

non è una scenografia statica, ma l'essenza stessa del paesaggio racchiusa in un'icona sensibile.

Il selvatico non è le macchie ma le variazioni tra le macchie, è il limite fluttuante degli spostamenti non gli spostamenti in sé. Come esiste il Quarto spazio nel paesaggio urbano, esiste anche una massa mancante in natura, una zona opaca, un reticolo di interstizi tra le macchie dei paesaggi. Né pieno né vuoto, né visibile né invisibile, il selvatico dei paesaggi è significato senza significante.

Alcuni esempi. Le fluttuazioni di una lingua glaciale: mentre scende a valle può ritirarsi in rapporto al sostrato. La pietra tra due masse di muschio: non implica una connessione tra esse ma è condizione indispensabile del loro incontro futuro. Due laghi separati da una catena montuosa: non hanno alcuna relazione fisica ma possono costituire un segnale-guida per gli uccelli migratori. Il movimento doppio e sfasato di un lichene: cresce e contemporaneamente muore dall'interno seguendo fasi concentriche.

Di fronte alle macchie di un paesaggio possiamo concentrarci sui pieni o sui vuoti, sulle relazioni o sul variare delle relazioni, sulle strutture o sul dissiparsi delle strutture e sul loro riconfigurarsi. Sono questi

nomadismi della materia che riassumono l'essenza del selvatico e del giardino nomade.

Sulla configurazione a macchie dei paesaggi i popoli cacciatori-raccoglitori sovrapponevano una mappa mentale che serviva a situare il mondo interiore in rapporto al mondo esteriore, e a ricentrare il mondo esteriore in rapporto al mondo interiore. Questo era possibile perché nello spazio concreto (e nella mente) esistono zone abbastanza opache da lasciare spazio all'immaginazione.

Il giardino nomade coltiva in sé delle zone d'ombra per creare dubbi nella percezione. Non è facile osservarlo, non si organizza in una geometria elementare, non si lascia abbracciare dallo sguardo e non fornisce autostrade alla visione. Il giardino nomade chiede di essere esplorato scavando itinerari del corpo e dell'occhio.

Le zone opache del giardino nomade servono a creare dubbi nell'attribuzione del senso. Non è facile pensarlo, non basta sovrapporgli una semplice idea simbolica, una metafora, un'allegoria. Chiede invece di disegnare su di esso un'intera mappa di significati da riscoprire dentro di noi.

Comporre un giardino nomade

Per avere un giardino nomade bisogna rafforzare le zone opache. Per rafforzarle bisogna muoverle. Per muoverle bisogna che i centri, le direzioni e le densità delle macchie mutino di continuo.

Se un centro irradia direzioni di spostamento che organizzano la densità dello spazio, allora mutare i centri significa mutare il limite fluttuante delle relazioni tra le macchie. Le variazioni di colore, di forma e di volume mettono in movimento le zone opache.

Lo studio dei modi e dei tempi delle crescite vegetali può servire a sviluppare una scienza predittiva del giardino. Più che affidarsi a manutenzioni frequenti, si può lavorare a una preparazione meticolosa delle macchie e delle loro crescite. Il giardino non è più una tavolozza o una scultura, ma un racconto in atto.

Nel giardino nomade i centri devono variare attraverso mutamenti di massa, forma e colore. Le direzioni devono variare secondo gli assi di spostamento propri alla natura della macchia o orientandoli attraverso corridoi, varchi, soglie. I confini tra le macchie devono variare oscillando tra visibile e invisibile, tra prima e dopo, tra vicino e lontano.

Bisogna immaginare un giardino dotato di almeno tre temporalità: quella delle variazioni da una stagione all'altra, quella delle variazioni da un anno all'altro, e quella che si estende su un arco di molti anni. Queste temporalità possono intrecciarsi in modo armonico o in contrasto tra loro: un mutamento stagionale può avere un effetto un certo anno mentre l'anno dopo può averne un altro, perché nel frattempo una crescita nuova può aver mutato la configurazione del mosaico vegetale.

In un tessuto vegetale uniforme possono emergere macchie stagionali, annuali, pluriennali, che a loro volta interagiscono tra loro secondo forme e tempi diversi. Alcune di esse possono essere assorbite da macchie più invadenti, altre possono intrecciarsi tra loro in modo equilibrato prima che una prevalga, altre possono assentarsi per riapparire in seguito.

Delle crescite si possono sfruttare vari effetti dinamici, come quello dell'incontro senza intreccio, dello scavalcamento, della sovrapposizione, della confusione, del riempimento progressivo, dell'espansione libera o condizionata (dal sostrato roccioso o terroso). Di ciascuna di queste azioni si può calcolare l'effetto, puntando su equilibrio e disequilibrio delle forme, delle masse, dei colori e dei tempi di crescita.

L'intervento umano nel giardino nomade è nella scelta delle specie e nella previsione della storia che queste potranno sviluppare. La loro configurazione iniziale e la configurazione del sostrato (anch'esso variabile nel tempo attraverso modificazioni geomorfologiche indotte) sono il canovaccio narrativo che verrà realizzato dalle crescite vegetali. Il giardino nomade nasce infatti dallo studio e dall'‘uso’ di campi morfogenetici.

Alcuni racconti guida: la storia di due specie che si affrontano, le scaramucce temporanee, gli stalli, le incursioni, la battaglia finale; la colonizzazione progressiva di aree deserte da parte di specie pioniere, a cui seguono avanguardie più sicure, infine gli insediamenti stabili; l'occupazione di corridoi tra vegetali sedentari, come passaggi di gruppi nomadi senza conflitti; la fine di una colonia per dispersione, il diradarsi malinconico, le rovine di una civiltà vegetale; la nascita di arcipelaghi vegetali distanti ma affini, come in un oceano di terra; la resa simbolica di storie geologiche, come l'arrivo della glaciazione, l'interramento di un lago, la nascita di una catena montuosa, la tettonica a placche; il giardino come una mappa vegetale in movimento.

Appendice verde

Il valore simbolico e terapeutico del verde ha radici fisiologiche. Il nostro occhio è più portato a percepire la

gamma del verde piuttosto che quella del rosso e del blu. Colore primario del cercare e del nascondersi, del cibo come raccolta o come predazione, il verde è legato da sempre alle nostre dinamiche di orientamento nel mondo.

Nel comporre un giardino nomade, il verde deve sviluppare in modo simbolico queste radici profonde: giardino come nascondiglio e come cerca, come agguato e come pascolo che evoca abbondanza, o come deserto di privazione che spinge a migrare altrove. Le variazioni tra le macchie, il passaggio tra verde e verde come indice di movimento, devono inscenare un'epopea del colore (e i suoi intrecci con la storia biologica).

Come esiste un giardino del riposo e del conforto, così c'è un modo di usare il verde che asseconda questo bisogno. Ma come esiste un giardino dell'agitarsi quieto del pensiero, così c'è un modo del verde che può instillare una sana inquietudine. Nei verdi esistono varianti insicure, confini incerti, tendenze insolite, che possono inoculare il dubbio e il movimento nel giardino più statico.

La semiotica del verde non dipende tanto dalla densità e dalla varietà cromatica, ma dai movimenti di masse e di forme vegetali: la morfogenesi delle macchie è la

sintassi profonda del verde, ed è su questo dinamismo che s'innesta l'attribuzione di senso. Varietà e densità sono un esito, non un *a priori*.

Solo in un giardino nomade (che si basa sullo spostamento dei centri di comprensione) il verde diventa 'i verdi'. Come presso gli Inuit conoscere la neve significa orientarsi e sopravvivere, così i verdi del giardino nomade devono trovare la loro funzione narrativa nello spazio.

Non più verde-Windsor, verde-Paolo Veronese, verde-bottiglia, verde-smeraldo, verde-vescica, verde-ossido di cromo, verde-cadmio. Ma verde-veloce, verde-largo, verde-ombra, verde-preludio, verde-caccia, verde-intreccio, verde-abisso, verde-isola, verde-paratassi, verde-rito, verde-perdersi...



PENSARE PAESAGGIO

Paesaggio come metodo

Insegnare il paesaggio è in qualche modo una contraddizione in termini, perché il paesaggio non si insegna, non si impara, non è una disciplina definita (semmai è un'indisciplina), non è una materia che si può inserire in un programma di studi. Più che un sapere, il paesaggio è un metodo, e ancor prima di essere un metodo è un modo di vedere, di immaginare e di pensare le cose.

Le innumerevoli definizioni del termine *paesaggio* indicano l'inutilità, e anche l'impossibilità, di procurarne una definizione, perché c'è qualcosa nel paesaggio che sfugge in permanenza, che non si lascia abbracciare da uno sguardo univoco. Le numerose discipline che si occupano di paesaggio lo sanno, ma rinunciano per ragioni pragmatiche a questo relativismo e agiscono come se il paesaggio fosse un oggetto come tutti gli altri.

Invece, l’essenza stessa del paesaggio è proprio nella sua refrattarietà a un pensiero frontale.

Il paesaggio va colto di profilo, e quello che davvero conta non è il ‘cosa’ ma il ‘come’ del paesaggio, cioè la sua natura ambigua, dinamica, *in progress*. Per avvicinare il fenomeno paesaggio bisogna modificare le nostre attitudini, bisogna restituire elasticità al pensiero, bisogna accettare l’incompiuto, il frammento, il confine incerto. Proprio in questo senso insegnare il paesaggio è uno sforzo auspicabile, perché aiuta a cambiare l’orizzonte mentale.

Il paesaggio è un modo di pensare, e proprio per questo può diventare un buon metodo per affrontare problemi complessi e per insegnare ad affrontarli. Il paesaggio può insomma rappresentare un’alternativa preziosa per chi crede che l’insegnamento corrente, scivolato nella superficialità o nell’eccessiva specializzazione, abbia bisogno di un ripensamento radicale.

Pensiero selvatico

Ma perché il paesaggio? Le ragioni sono essenzialmente due: perché il paesaggio richiede un approccio multidisciplinare (restando al tempo stesso qualcosa di molto concreto), e perché la mente

dell'uomo è naturalmente 'paesaggistica' (nonostante qualche millennio di sovrastrutture culturali). L'uno e l'altro aspetto vanno chiariti.

A cavallo tra natura e cultura, tra contemplazione e azione, tra materia e pensiero, il paesaggio si propone come un problema a molte variabili. In un'epoca in cui si parla molto di interdisciplinarità, di pensiero complesso, di logiche 'altre', di terzo paradigma, al livello dell'insegnamento istituzionale ci si scontra con una duplice difficoltà: da un lato l'interdisciplinarità richiede all'insegnante tempi troppo lunghi di apprendistato, dall'altro il rischio sempre presente è quello di scivolare in categorie filosofiche troppo speculative, cioè astratte e indigeste. Il paesaggio è invece qualcosa di tangibile nella sua parte più concreta (il territorio, la geografia fisica, il mondo naturale), ed è abbastanza intuitivo nella sua parte concettuale (etica, estetica, filosofica, cognitiva). In altre parole, il paesaggio aiuta a entrare nel mondo delle idee tenendo i piedi per terra.

Una serie di studi antropologici e cognitivi sul pensiero umano, cioè sul modo in cui funziona il cervello e in cui tale funzionamento interagisce con le invenzioni culturali, ha messo in luce che il canone logico-aristotelico-cartesiano su cui si fonda l'Occidente è solo una delle modalità possibili della mente. L'idea è

che decine di millenni di interazione con l’ambiente naturale hanno sviluppato nell’uomo modi diversi di percepire e di pensare il mondo, e solo un allontanamento artificiale dall’ecosistema selvatico ha reso ‘inutile’ questo bagaglio di conoscenze.

Se prendiamo in esame la prospettiva del Brunelleschi, la corteccia dipinta di un aborigeno australiano o un quadro di Cézanne, ci rendiamo conto che sono tutte rappresentazioni dello spazio, ma è anche evidente che le ultime due hanno priorità diverse e che sono il riflesso di un mondo non euclideo. Per spiegare Brunelleschi si fa ricorso alla matematica e volendo alla filosofia. Per spiegare la corteccia dipinta o Cézanne si deve accettare un sistema di pensiero in cui la logica e la ragione rispondono a regole ‘altre’. Quali sono queste regole?

L’ipotesi è che il paesaggio concreto abbia funzionato, e per qualcuno funzioni ancora, come una specie di laboratorio naturale per inventare delle logiche alternative. La sua configurazione spaziale può essere letta come una configurazione semiotica in cui esistono degli oggetti dotati di senso, e dei modi in cui tali oggetti producono senso. Questi modi, queste dinamiche che stabiliscono connessioni, analogie, corrispondenze tra le cose, non sono il frutto di una speculazione logico-matematica astratta, ma sono lì sotto gli occhi, suggeriti

da eventi concreti, da forme che l'occhio può esplorare, da movimenti che il corpo può percorrere.

Pensare paesaggio

Per parlare in termini un po' paradossali, si può dire che il paesaggio 'contiene' pensiero, nel senso che il pensiero umano può (ri)trovare nel paesaggio dei modelli nuovi e imprevisti per organizzarsi. Questo aspetto 'paesaggistico' della mente sarebbe stato la norma fino alle soglie dell'epoca storica, dopodiché sarebbe stato relegato ai pensieri 'secondari', 'irrazionali', come quello del mito, dell'arte o della follia. Ha senso riattivare questa modalità in età contemporanea per colui che è estraneo al mito, all'arte e alla follia? Ha senso proporre questo itinerario nei luoghi d'insegnamento?

La domanda ha poco senso in un sistema istituzionale in cui il paesaggio è usato al massimo come categoria geografica, estetica o ecologica. Oggi il paesaggio entra nelle scuole e nelle università attraverso la storia dell'arte, le scienze naturali e, grazie a qualche pioniere, attraverso la letteratura, ma non entra certo a livello metodologico come modo per ripensare l'arte, le scienze e la poesia. In attesa di questa evoluzione culturale auspicabile, possiamo limitarci a enumerare alcuni vantaggi che possono derivare dal fare un discorso sul paesaggio ai nostri figli.

Il paesaggio sembra riassumere in sé tutte le qualità che auspicava Italo Calvino per la nuova letteratura (e non solo): leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità. Possiamo riconoscere questi attributi nel paesaggio, ma possiamo anche leggerli come prerogative e obbiettivi della mente. Riconoscere nel paesaggio queste categorie è dunque un modo per arrivare a riconoscerle in sé: se il paesaggio è così, significa che io posso pensarlo così; se il paesaggio è fatto in questo modo, tutto ciò che assomiglia al paesaggio può essere pensato in quel modo. L'idea è pensare-paesaggio.

Leggerezza significa che il paesaggio può essere un modello per spiegare teorie classiche che presentano un grado eccessivo di complessità e di astrattezza. La teoria del linguaggio, della mente, delle strutture culturali e sociali, degli insiemi; le dinamiche delle popolazioni, quelle storiche e politiche, quelle biologiche e microbiologiche, quelle artistico-letterarie possono trovare nel paesaggio un parallelo spaziale che ne facilita la comprensione. Cogliere il lato paesaggistico di una teoria significa alleggerire l'impatto di una modellizzazione strettamente scientifica.

Rapidità significa che il paesaggio suggerisce in modo intuitivo e immediato l'idea che le parti e il tutto sono

aspetti di un'unica realtà. Cogliere una tendenza generale e unitaria in una messe sovrabbondante di fenomeni è arduo, ma se si pensa il caos in termini di paesaggio, si può avere da subito una visione d'insieme che mette al riparo dal disorientamento e non ha bisogno di rinunciare al particolare minimo. L'immediatezza del paesaggio permette insomma di conciliare sguardo analitico e *Gestalt*.

Esattezza significa che il paesaggio resta comunque e sempre un mondo di oggetti definiti. Anche le aree di transizione, le frontiere incerte, le sfumature sono fatte di incontri di realtà singole. Per quanto i paesaggi romantici abbiano prodotto immagini fumose, il paesaggio concreto conserva sempre l'esattezza delle cose in quanto tali, scevre da sovrastrutture simboliche, metaforiche, intellettuali.

Visibilità significa che il paesaggio aiuta a valorizzare il pensiero per immagini, di solito svalutato dall'approccio logico-matematico. Immaginare in termini di paesaggio una realtà complessa significa restituirle quella visibilità su cui la mente fa affidamento per cominciare a costruire un modello delle cose.

Molteplicità significa che possiamo parlare del paesaggio sotto molteplici punti di vista. La

multidisciplinarità, che è necessaria in un discorso sul paesaggio, non è il privilegio metodologico di qualche raro intellettuale; è la presa di coscienza (su come stanno i saperi tra loro) per chiunque sia in viaggio verso il mondo della complessità. Il vero risultato dell'approccio multidisciplinare non è spiegare qualcosa, ma far capire che esistono oggetti complessi che si possono conoscere soltanto cercando il ponte tra aree diverse del sapere. Il paesaggio aiuta a farlo grazie alla sua natura poliedrica e cangiante.

Bilancio

Insegnare il paesaggio significa innescare una metodologia indotta che può portare a un mutamento nel modo di vedere, pensare e rappresentare le cose. Non solo le cose legate al mondo naturale, all'ecologia, all'estetica, ma tutte quelle realtà intrinsecamente complesse che possono essere pensate in termini paesaggistici. Questo ripensamento non corrisponde a una rivoluzione intellettuale, ma a una riscoperta del tutto naturale di facoltà di analogia, di sintesi e di connessione già potenzialmente codificate nel nostro cervello. La 'scoperta' contemporanea del paesaggio è un movimento che ci porta ad approfondire la nostra consapevolezza intellettuale in rapporto ad alcune facoltà cognitive 'illogiche'. Cominciare a parlarne ai bambini, agli studenti, ai vicini di casa significa ripensare

le strategie stesse del condividere il pensiero, per cercare formule più paesaggistiche, cioè più umane, di trasmettere e di stimolare il sapere.



LESSICO MINIMO NATURALE

Radici

Per gli aborigeni australiani, gli Inapatna sono pozze nel terreno che racchiudono una specie di liquido amniotico. In questo liquido, non ancora formati, dormivano i primi uomini del mondo. Uteri terrestri o crisalidi disseminate nel paesaggio, sono un'immagine legata a doppio filo al passato e al futuro, all'azione e alla contemplazione, alla potenza e all'atto. Per me sono gli antenati concettuali dei paesaggi primari, cioè i paesaggi arcaici ma non primitivi, originari ma non inattuali, che ancora si possono incontrare, intatti di energie e di potenzialità, tra i tanti paesaggi trasfigurati e colonizzati dall'uomo. Luoghi così profondi vanno custoditi, e i modi sono molti. Uno di questi è visitarli, non con un generico rispetto, ma con la disposizione totale a lasciarsi modificare da essi, ad accogliere in sé la metamorfosi fondamentale dei paesaggi.

Camminare

Camminare un paesaggio primario significa mettersi in connessione con i suoi ritmi, con la sua matrice più profonda. Ogni paesaggio è movimento, è un fascio di movimenti, e le tracce delle sue metamorfosi sono altrettanti cammini possibili, da ripetere con il passo, da attraversare con il corpo: nervature, linee di tensione, scorrimenti, crescite, flussi, dissoluzioni, addensamenti, frontiere, isole, macchie, arcipelaghi, reti... Il passo è il nesso fisico tra i miei movimenti mentali e i movimenti invisibili del paesaggio: le crescite del paesaggio si imprimono nel terreno, le forme del terreno modificano il camminare, le variazioni nel camminare modificano l'ordine, il ritmo e l'intensità dei pensieri, le crescite del paesaggio si imprimono nella mente come massaggi in punta di piedi. Camminare le quattro stagioni o le rivoluzioni del cosmo. Camminare alberi o ghiacciai scomparsi. Camminare il colore dei deserti o i suoni dei fiumi in una sera di aprile.

Immaginare

Immaginare un paesaggio primario significa vedere con la mente ciò che resta invisibile agli occhi. Le dinamiche che sfuggono ai miei sensi possono trovare nel pensiero per immagini un modo per ritornare visibili e per rendermi consapevole del grande flusso che attraversa la terra: una luce apparsa e poi scomparsa un milione di anni fa in un mattino della stagione fredda;

gli urti per sempre lontani dell'orogenesi alpina negli strati profondi della crosta; la massa di un ghiacciaio dove ora c'è un lago che riflette un bosco di larici; la discesa a valle di un arcipelago di massi erratici; le masse dei boschi che si riappropriano dei terreni lasciati liberi dagli scudi glaciali; la fine di un'isola. Immaginare è come camminare terreni invisibili, impalpabili, scomparsi ma anche a venire, terreni che coabitano in ogni istante in un paesaggio primario. Immaginare questi paesaggi invisibili significa
offrire un'ipotesi di grandezza ai limiti del corpo.

Guardare

Guardare un paesaggio primario significa sentire con gli occhi ciò che resta invisibile alla mente. Il pensiero è soggetto a una forma di entropia, a lungo andare si raffredda e raffredda la percezione delle cose: i dettagli diventano inutili, i caratteri secondari perdono importanza, le sfumature irrisorie possono essere trascurate, il colore cede alla forma, la forma al contenuto, il contenuto unico e irripetibile soccombe al senso generale e universale. In questo modo i paesaggi terrestri diventano il solo e unico Paesaggio, quello dell'anima, quello dell'estetica, quello della scienza. Guardare significa rimettere i piedi per terra, tornare al terreno delle cose, riconoscere che il dettaglio infimo è tutta la teoria di cui ho bisogno. Bisogna guardare.

Guardare per sé stesse tutte le variazioni del rosso in autunno. Guardare senza misurare la distanza tra due strati di roccia. Guardare ciò che resta in disparte appena fuori dall'inquadratura più bella.

Toccare

Toccare un paesaggio primario significa guardare con le dita ciò che l'occhio appiattisce. Lo sguardo ha i suoi ostacoli nella notte, o nell'ombra che gli oggetti si fanno l'un l'altro quando si nascondono. Mettere le mani su una corteccia o sentire la grana di una parete rocciosa arricchisce la mia percezione, ma toccare un paesaggio significa soprattutto percepirlo con il corpo, o come corpo, un corpo contiguo al mio, quasi un mio prolungamento. Se nascondo una mano dietro la schiena, fuori vista, so che comunque è là. La stessa cosa vale per il paesaggio: posso sentirlo come una presenza incombente dietro la schiena, o come volumi pieni e vuoti che non sono del tutto separati da me; posso sentire che i confini tra il mio corpo e il corpo terrestre si ammorbidiscono o si induriscono, che si allentano o si rafforzano a seconda di dove mi trovo, posso fare corpo con il paesaggio percependolo in me.

Ascoltare

Ascoltare un paesaggio primario significa muoversi nella notte permanente in cui abitano i suoni. Lo

scroscio lontano di una cascata, il crollo di un seracco, lo stecco che si spezza su un terreno coperto di foglie, la fuga di un insetto misurano le distanze, scandagliano le estensioni, fasciano le masse piene, scavano i vuoti, fanno vibrare le parti del paesaggio come una grotta dagli spazi innumerevoli. Tra isole sonore e correnti di rumore, tra stagnazioni e urti, la banchisa dei suoni si modifica a perdita d'occhio, disegna configurazioni complesse che vanno esplorate con circospezione. L'ascolto di questo doppio paesaggio, quello che si sente e quello che si avverte dietro, mi mette in risonanza con le connessioni più sottili del corpo terrestre: dove non posso camminare, immaginare, guardare o toccare, dove la notte si fa ancora più notte, il suono rimane il terreno più poroso e quello a cui io stesso sono più permeabile.

Pensare

Pensare un paesaggio primario dopo averlo camminato, immaginato, guardato, toccato e ascoltato significa smettere di pensarlo. Dopo qualche tempo passato là fuori, non è più necessario legarlo a un nome, a un concetto, a una definizione. Non c'è più bisogno di avvicinarlo con architetture mentali, con modelli che riducono la sua complessità a un geroglifico. Non basta più celebrarlo con le idee, va frequentato, va vissuto, va non-letto, va sognato. Tutto quello che è stato detto e sarà detto sul paesaggio è nel paesaggio da sempre: la sua

logica è la baia nei moti di marea; la sua struttura è nei movimenti asincroni dell'erba alta mossa dal vento; il limite tra la bellezza e il senso è nei reticoli che separano il lichene dal muschio. La sua teoria è tutta in superficie, tra la pianta del piede e il terreno, tra l'immagine e il suo fondo originario, tra la retina e il raggio di luce, nelle pieghe della mia pelle, nell'aria che fa vibrare ciò che ho dentro.

Ricordare

Ricordare un paesaggio primario significa che non sono più nel paesaggio. Sono altrove, e il paesaggio che è in me è come un pezzo di ghiaccio che si sta sciogliendo. Solo quando sarò paesaggio non avrò più bisogno del paesaggio. Nel frattempo, ricordare significa trasformare in racconto la terra perché si sciolga più lentamente: quello che non va letto va raccontato, quello che non va chiuso nelle parole va attraversato con esse. Ricordare significa tracciare immagini e modellare forme che siano come ombre proiettate da una luce. Ricordare significa fare musica con i movimenti dell'acqua e il calore delle montagne. Ricordare significa dipingere su una corteccia di eucalipto una porzione della terra ma anche un frammento della mia pelle, significa tracciare una mappa del mondo ma anche del corpo, e significa cantare una storia che è un canto delle origini ma è anche il canto del mio unico attimo nei sogni senza tempo del paesaggio.



FRAMMENTO DI POETICA DEL TERRENO

Sulla soglia

Viviamo in uno spazio profano. I tavoli su cui mangiamo sono di quella plastica che somiglia a legno. Le stanze in cui dormiamo sono di quello spazio che somiglia a spazio. Abbiamo bisogno di uno spazio primario ma ci stiamo abituando a uno spazio virtuale. Occorre rimettere in movimento lo spazio ma restiamo seduti. In tutto questo si gioca qualcosa di enorme. Basterebbe uscire dalle nostre stanze e camminare, invece viaggiamo con il pensiero e non desideriamo altro.

Quello che ci manca è il terreno. Un terreno elementare su cui poggiare i piedi. Un terreno complesso e articolato per dare base ai pensieri, che suggerisca a poesia e filosofia una logica nuova. Dobbiamo ricominciare a camminarlo. Per mettere in movimento lo spazio, per disubbidire all'immobile, per riconoscere

ritmi, per cercare connessioni, per attraversare intrecci, per disegnare mappe, per legare la nostra mente alla terra, per ripetere migrazioni di popoli.

Il terreno non è qualcosa di piatto. È profondità in superficie. È andare il più lontano possibile partendo da una base minima: ogni terreno concreto ci propone un esercizio naturale e aiuta a reintegrare mente e corpo nello spazio concreto. Camminare il terreno è assecondare i movimenti del cosmo. È abitare le quattro stagioni.

Scogliera

Bassa marea. La linea di battigia sta arretrando. La schiuma dei frangenti ripete le curve di livello dei primi fondali. Curve bianche sempre più basse, sempre più lontane. La massa d’aria che sovrasta l’oceano manda a riva un rumore smorzato. L’acqua salata scivola via. Resta imprigionata in qualche pozza. Le alghe si afflosciano sotto il proprio peso. Aderiscono alla roccia. Il mare è più lontano. La scogliera è scoperta. Un terreno inedito si apre a chi cammina.

Un tavolato di granito in bassa marea. Solchi, pozze, spaccature. Alcune fessure sono piene di acqua marina. Altre nascondono tra le alghe cunicoli e buchi pieni di ciottoli, di conchiglie. È un terreno difficile: sulla

scogliera possiamo guardare lontano, ma non serve. Lo sguardo va dritto ma i passi non possono seguirlo. Tutto è pozza, solco, spaccatura. Non possiamo guardare se non un passo alla volta, un passo dopo l'altro. Per camminare dobbiamo evitare i vuoti e affidarci ai pieni. Dobbiamo cercare la roccia tra le crepe, non l'acqua; l'alto, non il basso; il duro, non il molle. Ma qualunque sia la meta – uno scoglio più lontano o il limite della battigia o la riva da cui siamo partiti – dobbiamo fare i conti con il vuoto, con il basso, con il molle.

L'occhio ama rappresentare. Invece le fessure della scogliera costringono la mente a scavarsi un itinerario. È un sentiero che nasce dal passo, una pista ricavata dal vuoto. Le fessure increspano il continuo, spezzano i ritmi della roccia, e con i ritmi della roccia spezzano il ritmo dei passi, e con i passi spezzano il pensiero. Così la tessitura della scogliera è il suo itinerario, e il suo itinerario è il nostro modo di pensare la scogliera, e il nostro modo di pensare la scogliera è l'ombra di uno scoglio su un altro scoglio.

Si tratta di riconoscere nel punto la linea, nella linea la superficie, nella superficie il volume. In questo modo la scogliera è tutto il suo spazio, e tutti gli spazi sono nella scogliera. Quelli dell'aria e dell'acqua. Quelli della loro alternanza. Quelli del loro mescolarsi nelle varie fasi

dell'onda. Quelli di quando il mare non c'era. Quelli che sono orizzontali e aprono al verticale. Quelli verticali che sono l'orizzontale. L'alga afflosciata e l'alga in movimento. La pellicola d'acqua sulla roccia e l'aria. Il qui e il là, l'alto e il basso, il vicino e il lontano, il dentro e il fuori. Camminare la scogliera è riconoscere un dualismo cercando un'omologia.

La scogliera in bassa marea è la base di ogni seria riflessione su spazio, paesaggio e terreno. La sua macrosintassi è la macrosintassi di una poetica del terreno che cerca relazioni con il cosmo. La sua forma massima e minima è matrice di pensiero: frammenti, connessioni, geometrie, geografie, itinerari, rilievi. Un sistema aperto, per guidare sguardo e parola.

Alta marea. L'acqua ritorna. Le fessure si riempiono. Le alghe ricominciano a muoversi nelle correnti. Qualcosa di più denso dell'aria trasforma il terreno della scogliera. Camminare diventa impossibile. Bisognerebbe nuotare.

Sabbia

Bastano alcuni fili d'erba e la duna comincia a formarsi. I granelli si spostano in un certo modo, si accumulano in un certo modo. In un certo modo, non in un altro. L'aria viene dal mare e passa sulla spiaggia. La direzione del vento è forma della sabbia.

Geomorfologia. Modificazioni invisibili, ma dicibili. Come aderire alla loro nudità transumana? Stando vicino a esse, vivendole, dicendole nel modo più esatto e diretto possibile. Senza trucchi, con il minimo necessario di poesia.

L'acqua di un piccolo estuario scorre verso il mare, passa sulla spiaggia. Gli strati della sabbia si sfogliano. Le variazioni di profondità sono i movimenti della corrente.

Costa

Prendiamo le coste lavorate dall'ultima glaciazione. I labirinti e i fiordi in Norvegia, in Scozia, in Groenlandia, in Labrador, in Patagonia. Linee di costa illeggibili, incamminabili, navigabili a rischio della vita o della mente. Isole e capi, canali e promontori. E stretti, dove passa solo il necessario. Tutti residui di un'erosione a molte dimensioni.

Pensiamo adesso a un continente culturale, vecchio e smussato. Quello che ci vorrebbe è una nuova glaciazione. Un'idea impersonale che eroda radicalmente le coste, che si insinui e approfondisca gli anfratti, che scavi e inglobi e rigetti residui friabili e detriti. Tutto ciò

che non serve è sparpagliato lontano o accumulato in morene su cui un giorno potrà crescere l'erba.

La costa della Bretagna, tra Trébeurden e Perros-Guirec. Le variazioni tra il rosa e il rosso del granito. Nel gennaio del '98 i residui di una grande mareggiata. Camminando lungo la linea di costa si calpestano letti di alghe, rovesciate in secca dai frangenti. Sulla linea di battigia vengono sminuzzate dal lavorìo dei ciottoli. L'acqua fino a un metro dalla riva è nera come poltiglia di calamari. Uno scoglio rosso è avvolto da mulinelli notturni. Ideogramma di continenti.

La costa: il periplo di un'isola aperto e raddrizzato. Geografia primaria dello spazio. Terra e acqua. Terra e acqua. Terreno di geoambulazioni.

Sottobosco

Un bosco di conifere. Lo strato di aghi caduti. Cresce qualche felce. Macchie di muschio si allungano dai tronchi, sfruttano le radici, se ne staccano. Il suolo è piatto, oppure si gonfia sotto una pietra. A volte la pietra è un masso che fora la coltre di aghi, inarca il muschio. Tra gli aghi emerge del pietrisco, nel muschio crescono licheni. Dai rami degli alberi sono caduti licheni a filamenti, a volte con il ramo morto che li ha lasciati crescere a diverse altezze dal terreno. Frammenti di

corteccia. Tronchi di alberi morti che si decompongono in dadi rossicci. Polvere di cellulosa digerita dalle larve del legno. Altri licheni. Altri muschi. Qualche filo d'erba.

Un bosco di faggi. Radici grigie stringono pietre di arenaria. Le foglie cadute giacciono sul terreno. Le più vecchie sono marroni, umide e pressate, le più recenti sono ancora instabili, il vento può smuoverle, sono rosse. Il muschio cresce solo sulle rocce, sulle radici. In qualche punto la terra è libera e compatta. Ovunque cresce un'erba coriacea, rada, gialla in inverno, verde e scura in primavera. Sulle cortecce lisce le nuvole in rilievo dei licheni.

Nel sottobosco gli strati sono dettagli, e i dettagli sono l'incontro di macchie vegetali e di macchie inorganiche. L'intreccio è così fitto che un passo attraversa molte linee.

Le linee del sottobosco sono determinate dalla vicinanza dell'albero e dalla presenza della pietra. La verticalità dei tronchi e delle rocce si riflette sul terreno. Camminare significa attraversare aree verticali. Si calpestano i depositi e i contorni dei volumi del bosco. Le radici sono nervature del terreno. I tronchi sono nervature dello spazio. Le radici scompongono il terreno in fasce. I tronchi scompongono lo spazio in volumi. Le

articolazioni tra fasce e volumi, camminando, sono le stesse.

Si tratta di riconoscere il tempo nel volume, la durata nella densità. Nel volume tra ramo e ramo, tra tronco e tronco, tra radice e radice. Nella densità tra terra e pietra, tra legno e terra, tra legno e pietra.

I tempi del sottobosco sono il suo itinerario. Si può camminare ovunque, a volte in linea retta. Ma se si sceglie il muschio il percorso è uno. Se si sceglie la roccia è un altro. In ogni caso il terreno del bosco è il suo volume, è il suo tempo in superficie, il suo fondale provvisorio.



CAMMINARE ALBERI

Da sempre ti interessano due cose: scrivere e camminare. Ti viene spontaneo cercare una connessione, trovi negli alberi un terreno per farlo. Poi vedi un albero potato, il movimento negato, la corrosione dei suoi spazi, e capisci che dietro la potatura c'è un'idea. Questa idea la vedi applicata agli alberi, al pensiero, alle persone, e ti rendi conto che lo scrivere e il camminare vanno radicati in uno spazio diverso, che non può essere venduto o alterato. Questo spazio lo puoi solo aprire, facendo ricognizioni, esplorando. E allora cominci a camminare e a cercarlo nei ghiacciai, ad esempio, o negli alberi. E cominci a scrivere, accontentandoti di dire cose sincere e dirette.

Camminare alberi è il modo in cui nascono queste note, il modo in cui vorrei camminare e scrivere nei prossimi tempi. La mia idea di scrittura non ha bisogno di riviste o case editrici, come certa arte di paesaggio non ha bisogno di critici e gallerie. Basta uscire e

camminare, andare a vedere. Ci sono uomini che lo fanno: quello che cerco non risponde a un bisogno solo mio. E tuttavia camminare è un'esperienza individuale.

Oggi sul crinale appenninico ci sono nubi basse. Le terre vanno e vengono, e un mondo camminabile, inesplorato, circonda le case e le strade. Alcuni boschi resistono, altri sono scomparsi. Le macchie dei campi sono più grandi. Davanti a me si allarga un ippocastano.

Sono di fronte a un albero. Posso toccarlo fino a una certa altezza, ma allarga i suoi rami più in alto del mio braccio, irraggiungibile. Tra quei rami il mio corpo non agisce, resta in basso: posso solo guardare. E anche così lo vedo appena. Debbo girarci attorno, cambiare angolatura, mentre il suo disordine di volumi e forme si moltiplica, mentre i suoi limiti interni mutano e spazi linee superfici si scambiano a ogni passo. È un albero, eppure mi disorienta. È ciò che conosco da quando ero bambino, ma il suo senso mi sfugge. Riconosco la sua verticalità, la ritrovo in molte cose o idee che ho frequentato, ma sono i rami a sottrarlo. È tra i rami che fermenta l'incomprensibile.

Dentro l'ippocastano c'è un cedro. Sono nato in una città di pianura. Per me i primi alberi erano quelli dei viali, o i filari di pioppi in periferia, ma l'albero più

remoto nel mio ricordo è un cedro del Libano, un essere vibrante e complesso. L'avevano trovato comprando quella casa in collina, di fronte al crinale. Un giorno d'estate fu colpito da un fulmine, morì e al suo posto piantarono due ippocastani. Da allora sono passati più di trent'anni, gli ippocastani sono cresciuti, i loro rami hanno quasi raggiunto la mia finestra, le loro chiome formano quasi una chioma sola. Ma io sono rimasto lassù, su quel cedro: i suoi rami vanno più lontano.

A Digione ho passato gli ultimi mesi a guardare alberi. È da mesi che ho la testa piena di rami, tutto un discorso anarchico di foglie e di vento. Ho guardato i loro movimenti asincroni, il pulsare delle chiome, ho cercato parole per dirlo.

Camminare alberi? Ho camminato paesaggi, terreni, un giorno ho camminato un lago: una torbiera che era un lago che era un ghiacciaio, 20.000 anni fa. Con il cambio climatico il ghiaccio si è sciolto, al posto del bacino glaciale si è formato uno specchio d'acqua. In qualche migliaio di anni i detriti lo hanno interrato e adesso è possibile camminarci in mezzo. In quei giorni avevo già sentito parlare di *walking art*, dei lavori camminati di Richard Long e Hamish Fulton, ma avevo avuto l'impressione che l'arte a piedi può essere fatta in altro modo: non solo eseguire geometrie nello spazio e nel

tempo, ma assecondare durate e connessioni naturali: la linea che separa due fasi geologiche diverse, la curva fluttuante di una foresta che avanza e si ritira con le variazioni del clima, le oscillazioni delle maree, le lingue in movimento di ghiacciai scomparsi. Poi ho pensato agli alberi, a come tradurre il loro spirito verticale nello spirito orizzontale della camminata. Lavoro in corso.

Piet Mondrian faceva rettangoli, un po' come Georges Perec e Italo Calvino quando scrivevano libri. Calvino alleggeriva la geometria della pagina con qualche dubbio ironico e con molta osservazione dal vero. Penso alla descrizione di un grande albero in Messico, o all'ipotesi di raccontare un giardino descrivendo le variazioni di luce e di ombra di un fico. Lavoro in corso, dicevo.

Il 12 dicembre 1981 Perec partecipò a una trasmissione radiofonica in cui disse ciò che avrebbe voluto fare prima di morire. Aveva preparato una lista da tenere sotto gli occhi. Si tratta di *Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir*. Al numero 35 della lista si legge: «C'è ancora una cosa che vorrei fare prima di morire, ma non so dove si situa. È: piantare un albero (e guardarlo crescere)». Perec, che aveva visto recise le sue radici familiari, era un uomo che non aveva 'terra', ma solo una città. La campagna gli resta incomprensibile, ma di fronte a un albero riesce ad

andare lontano. In *Un homme qui dort* dice: «Ti sembra che potresti passare tutta la tua vita davanti a un albero, senza esaurirlo, senza comprenderlo, perché non c'è niente da comprendere, c'è solo da guardare: tutto quello che quest'albero ti può dire è che è un albero, radici, e tronco, e rami, e foglie. Non puoi trovare altra verità».

L'albero è evidente. La sua evidenza ha a che fare con quei fenomeni originari di fronte ai quali non posso distrarmi. Posso catalogarlo in specie, descriverlo nelle sue parti, raccontarlo nei tempi biologici e nelle crescite, ma qualcosa resta opaco allo sguardo, impermeabile alla parola. Evidenza arborescente. Foresta di haiku.

Bashō, nell' *Oku no Hosomichi*, si ferma a contemplare un vecchio albero: «Tre lune separano / i due tronchi di pino / dai ciliegi». Si riferisce al pino millenario Takekuma, dalle cui radici spuntavano due tronchi, e ai ciliegi di Edo: sono passati tre mesi di viaggio, per lo più a piedi. L'idea di dire con gli alberi una distanza nello spazio e nel tempo mi accompagna. Dopo un giorno passato a camminare tra Montbard e Fontenay ho scritto questo haiku: «Tra un tronco e l'altro / del pino Takekuma / lo spazio di un millennio».

Ancora Piet Mondrian. Un giorno ho sfogliato un catalogo della sua opera, cominciando dalla fine. È un

esperienza che consiglio agli artisti del *ready made* e a chi non crede alla bellezza della diacronia. Ho guardato i pezzi di nastro colorato nell'ultima prova di *Victory Boogie Woogie* e poi indietro, attraverso la fase classica, sono arrivato alle prove ovali di *Oceano 1* e *5*. Ancora più indietro c'erano schizzi di alberi: tutti quei rami, sospesi tra immanenza e tensione verso l'astratto. Mi sono fermato lì. Subito dopo ho sfogliato un catalogo della grotta Chauvet, scoperta in Ardèche nel 1994. Ho cercato di immaginare come l'uomo del Paleolitico poteva vedere gli alberi. Forse come una carica di felini o rinoceronti.

Rilke, nel saggio *Sul paesaggio*: «Si sa ben poca cosa sulla pittura dell'antichità, ma non è azzardato supporre che essa rappresentasse gli uomini come i pittori di un'epoca più recente hanno visto il paesaggio». E in *Worpswede*: «L'uomo non contava più di un albero, ma contava molto, perché l'albero contava molto. Non è forse qui il mistero e la grandezza di Rembrandt, che ha visto e dipinto uomini come paesaggi?». Dipingere uomini come paesaggi, come alberi. Alberto Giacometti diceva che la cosa più difficile da disegnare è un albero. Per questo consigliava di cominciare da un volto.

L'albero è complesso. La sua complessità non può nemmeno essere intuita. Ciò che intuisco è l'albero 'da

dove lo vedo'. Tutto il resto è lontano, come un orizzonte di terre nascosto dalle montagne, o come il mio volto quando parlo con qualcuno. La complessità dell'albero posso solo pensarla, e per pensarla ho bisogno del linguaggio. Incontrare un albero con la parola, capirmi legato al suo destino.

Se il critico parla dell'opera, il poeta parla *attraverso* l'opera. Per questo preferisco il Rilke su Cézanne a tutti i critici di Cézanne. In ogni caso preferisco Cézanne. I suoi pini. O l'ultima fotografia che lo ritrae, su una collina tra gli alberi, immerso in un mare di felci.

In scienza e in poesia si è parlato molto dell'albero, ma si è parlato molto poco *attraverso* di esso. Di fronte a concetti riduttivi come 'intreccio', 'sistema', 'organismo', 'struttura', l'idea che si avvicina di più alla sua essenza è 'cosmo'. Ma anche così si è parlato inutilmente dell'albero, perché troppi poeti hanno forzato con il linguaggio la sua evidenza. Dove un aspetto del reale si sottrae, il poeta popolare parla di 'infiniti rami' e 'infinite foglie'. Di fronte a tanta poesia dell'improprio penso invece con gioia all'andamento epico di una poesia delle intuizioni proprie: Hemingway voleva scrivere come Cézanne dipingeva alberi.

L'albero è figura del cosmo: non nella sua verticalità, ma nei paesaggi terrestri. Ci sono luoghi della terra in cui l'albero parla di tutta la terra. E nell'albero c'è un'intera topologia da scoprire: dall'albero lo sciamano ha imparato a pensare che 'vicino' e 'lontano' sono la stessa cosa.

In una notte di vento a Digione ho ascoltato il rumore delle foglie, pensando a Ryōkan, scrivendo: «Sdraiato nella stanza / ascolto il rumore del vento / mentre sposta le foglie. / Penso agli eventi della terra / lungo ere distanti, / le vedo allontanarsi in molte direzioni, / senza origine e tempo. / Tutte si allargano / lontane l'una dall'altra, / in un unico spazio».

I rami delle terre fertili e delle terre secche si allungano ai quattro lati del mondo. Foresta dopo foresta gemmano fino al mare e incontrano le vene liquide del granito e dell'arenaria. Il sottobosco risale la corteccia terrosa delle montagne, si abbassa, si annulla nei ghiacciai. Un vento venuto dal dopo fa tremare i contorni.

L'albero è figura del cosmo: non modello della sua intelligibilità ma della sua abitabilità.

Sono sceso molte volte al parco della Colombière, a Digione. È là che ho visto gli ippocastani più grandi, scavati da un gracchiare permanente di corvi. A volte, a sera tarda, costeggiavo dall'esterno il muro di cinta. I tronchi restavano coperti e le chiome restavano sospese come continenti. È là che ho pensato agli alberi in termini geologici. Ho visto con il vento movimenti e forme che ripetevano l'anarchia della banchisa e cavità che si aprivano come seracchi in un ghiacciaio: geografie latifoglie.

A volte invece mi sedevo a guardare un filare di pioppi a destra e un ippocastano a sinistra. Il sole del tramonto risaliva i tronchi fino agli ultimi rami. Una parte di me si fermava sulle foglie, una parte rallentava sulle luci. Non pensavo all'infinito arido dei poeti. Pensavo alla vastità di una terra nuova, nuda nelle sue foreste.

La route bleue è un testo di Kenneth White sul Labrador: «Ogni volta che uno spazio vuoto si offre da qualche parte nella nostra civiltà, anziché vedere in esso un'occasione per approfondire il senso della vita, ci sforziamo di riempirlo di rumore, di giocattoli e di 'cultura'. Ecco perché abbiamo bisogno di luoghi come il lago delle Capanne Selvagge. Luoghi in cui possiamo *ascoltare il mondo*».

Molte metafore sono state incollate all'albero per penetrarne l'essenza, e invece di rischiararlo ne sono state rischiarate. La metonimia migliore per parlare dell'albero è 'terreno'. Il sentiero che voglio percorrere inizia qui.

Tra passo e terreno, tra passo e parola, tra parola e terreno esistono connessioni. Uno spazio multiplo che cresce su sé stesso.

Fare un discorso epico sull'albero significa frequentare il suo lato esistenziale, significa guardarlo con il corpo. Mentre resto quaggiù il mio corpo si sdoppia e un corpo in potenza è lassù, lo abita, abita il suo spettacolo. Come lo sciamano saliva sulla betulla, così devo reintegrare la totalità del corpo nella percezione del lontano. Il corpo è la mia eredità pre-personale, precede la riflessione, senza idee o parole dichiara incondizionata la sua adesione al mondo. Camminare alberi è tornare lassù.

Lassù, tra quei rami, il mio corpo non arriva. Ma posso camminare, ritrovare quel rapporto con le cose che passa attraverso il corpo ed è a monte di ogni pensiero. Solo il corpo che cammina può dissolvere l'opacità dello spazio, cercando connessioni in modo anonimo, comunicando con il mondo in un modo più antico della parola.

Avevo pensato ai ghiacciai: i loro volumi in movimento, le linee di tensione, le fluttuazioni legate al clima, le rotture, l'equilibrio tra accumulo e dissipazione. Li ho camminati molte volte: morene con nòccioli di ghiaccio, seraccate, ponti di neve sui crepacci, placche vetrose, friabili. Ma gli alberi sono sotto gli occhi di tutti.

Molti filosofi parlavano di abitare la terra. Pochissimi la camminavano. Abitare lo spazio dell'albero significa mettere in discussione il mio spazio esistenziale, quasi sempre malato di qualcosa, quasi sempre abitato dal notturno, da falsi legami, immobile, sedentario. «Sono un viandante e uno che si inerpica sui monti – diceva Zarathustra al suo cuore – non amo il piano, né pare che io possa indugiare a lungo in un luogo». E ancora: «È necessario imparare a distogliere lo sguardo da sé stessi per vedere molto: anche di questa durezza hanno bisogno tutti coloro che salgono le montagne». L'albero apre uno spazio inedito. Uno spazio camminabile.

Gli spazi dell'albero sono cooriginari alle sue crescite. Inutile cercarli come oggetti in sé: l'albero è un farsi corpo di luoghi, la sua crescita è un farsi spazio, un instaurare l'aperto, il suo raccogliersi nello spazio apre il vasto, i suoi pieni liberano il vuoto.

Vorrei camminare paesaggi come Cézanne dipingeva rami: l'aria era così densa da fasciarli e loro erano nervature per tenerla. I loro contorni erano multipli e incompiuti, il tratto era un taglio trasversale nel diaframma tra pieno e vuoto: linee camminate, variazioni di densità del paesaggio.

L'albero moltiplica le sue forme per accogliere lo spazio e per esserne accolto. Dividendosi lo divide, lo assorbe e ne è assorbito.

Il 9 gennaio del 1998 ero a Trébeurden, in Bretagna. Con Kenneth White ho camminato per quattro giorni lungo la costa: Pors Mabo, Landrellec, Perros-Guirec. Camminate brevi, di mezza mattina o mezzo pomeriggio, parlando di paesaggio o restando in silenzio. La sera dormivo nella parte vecchia della fattoria, dove ho avuto momenti di riflessione: «Prima di stendermi in attesa della cena sento l'odore delle mie mani. È l'odore di quando ho camminato molto e il legame con il mondo sterile e provvisorio si scioglie e gocciola via dal corpo. Questo luogo a nord lava rapidamente». O al mattino: «Ancora un'alba, blu, ventosa. Prima che gli altri si sveglino sono pronto per partire. Siedo davanti all'antico camino di granito e ascolto il vento che si insinua nelle connessure del tetto.

La luce aumenta rapidamente, ma il tempo è cambiato. Ci sono molte nuvole».

Sotto le nuvole i rami alti si diradano. I rami meno alti trattengono l'aria. I rami bassi si avvicinano al terreno. Quando il vento soffia, alto e basso si confondono. L'albero si apre. Va più in là del pensiero.

«L o spazio si radica nell'albero attraverso la luce e l'aria in movimento. Il vibrare di una foglia apre un passaggio, l'oscillare di un ramo lo chiude. La luce scivola attorno, e l'ipotesi di un'altra variazione si allarga e svanisce». Scrivevo queste righe dopo aver letto Ryōkan: «C'è una pianta di banano davanti alla finestra, / fresca e alta fino a spazzare le nubi. / Seduto alla sua ombra passo i giorni, / cantando e scrivendo poesie di ogni genere».

Parlare dello spazio dell'albero significa parlare della relazione tra il suo spazio e il mio, quello poetico, quello che porto dentro. Alle variazioni di uno coincidono variazioni nell'altro, e quando investo l'albero del mio spazio interno colgo l'immensità in potenza che l'albero racchiude, in cui l'albero è racchiuso: il cosmo si rovescia in me attraverso i suoi rami. Ogni ramo un punto cardinale, un sentiero.

Dice Bachelard: «L’albero ha sempre un destino di grandezza. Ed è lui a propagare questo destino. L’albero ingrandisce ciò che lo circonda».

«Da Montbard a Fontenay a piedi, lungo una pista interna alle colline. Mi fermo a guardare uno di questi pendii disboscati. Gli alberi caduti, gli alberi sani invasi dall’edera, gli arbusti. Un terreno quasi impraticabile, immagine di lente ricognizioni, di modelli capaci di attivare nuove piste della mente, anche quelle del pensiero logico. La logica dell’anarchia vegetale. Tutti i suoi modi illimitati. Che alternativa!» Così il 9 aprile 1998, Borgogna, Francia.

Nascoste dai rami si intravedono appena le cavità della chioma. Attorno passa una luce di tramonto. Sale lungo il tronco. Si spegne.

Stando su certi pendii è possibile guardare i rami da un’altra altezza. Non sono più ‘cose’ lassù, ma tracce in profondità. Se la chioma ha punti diradati, il volume si sdoppia, è dinamico: le foglie tendono verso l’esterno, come spinte da dentro, mentre i rami visibili collassano verso il tronco. Vuoto e pieno, aria e materia, densità e dissipazione; ma con confini precisi, come fluidi che non si mescolano, come l’acqua e la terra in golfi e

promontori. Una linea di costa proiettata in ogni direzione. Una torsione massima e minima dello spazio.

Macchie di luce sul terreno. Assenza di luce che risponde alla pagina superiore della foglia. Il tremolare della foglia. La maggiore o minore densità delle macchie che risponde alla maggiore e minore densità della chioma. Luce e ombra come vuoto e pieno. Proiezione su un piano orizzontale di volumi verticali.

Nella grotta di Les Trois-Frères ci sono graffiti zoomorfi di età paleolitica. I loro contorni sono incompiuti, sovrapposti, danno l'impressione di qualcosa di caotico, di inestricabile. L'uomo sapeva già disegnare in prospettiva le zampe di un animale; e allora perché quell'intrico, perché quello sguardo visionario, e uno spazio in cui la superficie non viene annullata, ma resta lì, ad aspettare che qualcuno la legga, cercando linea dopo linea un altro modo di pensare la profondità? Ogni volta che vedo i rilievi in bianco e nero di quei graffiti penso ai rami disegnati da Mondrian, o all'ombra dei rami spogli sul terreno, o alle linee di livello di una mappa. E ho voglia di camminare.

Il 9 luglio 1998 sono andato a Como e ho incontrato Hamish Fulton. Il suo lavoro in Italia era fare 14 camminate per 14 giorni, dalla Stazione Nord di Como

alla cima del monte Boletto. Con lui camminavano alcuni giovani artisti. E uno scrittore. Sono rimasto là quattro giorni, camminando, scrivendo: «Per iniziare un lavoro di intreccio tra scrittura e camminata devo trovare uno spazio concreto e concettuale in cui far vivere l'incontro, un luogo in cui dirlo: né solo letteratura né solo arte contemporanea. Intanto devo decidermi a scrivere *Camminare alberi*. Poi si vedrà».

Camminare è un'esperienza diretta dello spazio. Camminando le parti di un paesaggio ritrovo un'idea arricchita dell'unità. Nell'albero ci sono tutti gli elementi per sottrarre una camminata alla casualità che la circonda. Togliere casualità alla camminata significa fare arte.

Per fare un lavoro sulla camminata bisogna isolare un elemento di invarianza. Bash parlava dell''invariabile per diecimila generazioni', ma aggiungeva che occorre anche il 'mutamento momentaneo'. Così penso alla forma dell'albero, e a un vento da nord che lo attraversa.

Durante i quattro giorni a Como ho pensato:
1. Camminare guardando le metamorfosi di volumi dell'albero, sentire le variazioni di volumi del paesaggio camminato. Tra le due cose una piena omologia; 2. Ogni albero ha la sua variazione. Ogni terreno ha la sua

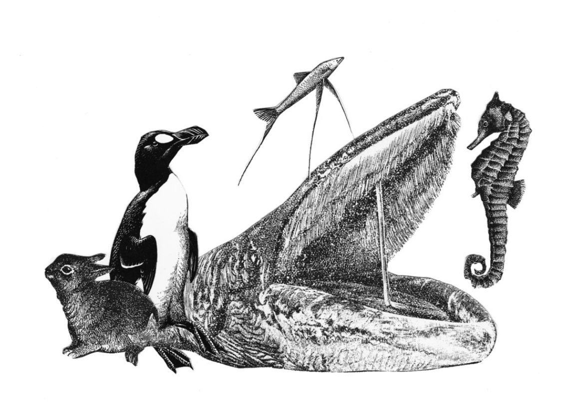
variazione. Tra un albero di una specie e quello di una specie diversa c'è variazione di movimento. Lo stesso accade per terreni diversi. In realtà è questioni di varianti. L'essenza è la stessa. In questo l'omologia albero-terreno; 3. Camminare pensando di essere nelle variazioni, di essere nell'essenza. Poi non pensare affatto, e camminare variazioni, camminare essenze: camminare alberi, camminare terreni.

Hamish Fulton: «Una camminata ha vita propria e non ha bisogno di essere materializzata in un lavoro artistico». E una sera, parlando di Knud Rasmussen, mi ha detto: «Oggi non ci sono più avventure come le sue, e molti dicono che l'avventura è morta. Ma l'avventura non è morta. Basta darsi buone regole». Basta darsi buone regole.

L'ombra delle foglie sul terreno ripete i movimenti della chioma. I contorni vibrano imprecisi, le macchie più chiare si fondono alle scure. La luce scende in colonne dai vuoti dell'albero, le ombre si spostano appena.

In Valcamonica ho visto graffiti su placche di arenaria permiana, lavorata dai ghiacciai, lucida come argilla cruda. C'erano cervi, granai, carri, scacchiere, labirinti, uccelli, cacciatori. Forse le corna dei cervi erano rami.

Forse erano i raggi del sole. O entrambe le cose. Ma oggi penso intensamente a quei segni che imitano l'impronta dei piedi: uno accanto all'altro, orientati verso l'alto. Come dire che qualcuno è salito fin lì, che incidendo la traccia dei suoi piedi ha chiesto a sé stesso – non agli dei – di salire più in alto, di andare più lontano.



21 PASSI SUL TERRENO VERTICALE

Il vivere sedentario e gli spostamenti da fermi hanno raggiunto il loro culmine storico. Solo ora si comincia a parlare di ambiente, e solo ora il camminare comincia a essere argomento di riflessione. Ma parlare di camminata come atto poetico o conoscitivo è arduo, perché solo una parte esigua delle energie intellettuali del pianeta si è dedicata al problema. Per la civiltà occidentale camminare non è più necessario, ma proprio il suo valore non utilitario avvicina la camminata al fine, non al mezzo.

La camminata che mi interessa non è né lo spostamento da A a B (Occidente) né la realizzazione ontologica di tutti i punti tra A e B (Oriente), ma la presentificazione nello spazio di connessioni materiali e mentali. Né utopie né mete: con il viaggio a piedi non si va né si è, si fa.

Camminare è fare vuoto, perché introduce all’esperienza del relazionale, del complesso, dell’impermanente: camminando mutano i nessi, i parametri, gli orizzonti, si annulla l’io autoassertivo, la sua chiacchiera è messa a tacere. E si accetta come unica empiria l’esistenza di leggi locali e temporanee.

Camminare è fare luogo, è costruire uno spazio primario, è radicarsi nello spazio. Ma siccome lo spazio non è un contenitore e nasce invece con gli eventi, è anche vero che lo spazio si radica nella camminata. In questo senso, camminare è farsi luogo.

Farsi luogo non è né esperienza culturale né esperienza estetica, ma esperienza di valore, allineamento a ciò che rende importanti per noi cose come attitudine, forma, stile.

Occorre studiare la camminata nel quadro di quei processi in cui l’attitudine bio-culturale diventa forma intellettuale. La camminata è infatti il nesso dinamico tra il corpo autopercepito e il *corpus* degli archetipi concettuali dell’uomo. Più in generale, camminare è fare pensiero con il corpo.

Si parla di ‘logica dello yogi’ e-statico in alternativa all’aristotelica ‘logica del commissario’, ma c’è una ‘logica

del camminatore' che nella crisi del pensiero razionale cerca un'altra via d'uscita. Secondo questa logica il camminare fa parte in modo operativo del processo intellettuale: la camminata come tessuto connettivo del pensiero, come sintassi.

Un racconto amerindiano dice di come uno sciamano, durante il viaggio estatico, non riuscisse a superare una scogliera crepacciata. Allora chiamò il suo spirito guida, gli ordinò di stendersi e gli *camminò sopra*.

La logica aristotelica è la proiezione concettuale di uno stato della lingua del tutto contingente (Benveniste). È una logica fatta di sostantivi e verbi essere: la sostanza è espressa da sostantivi e i fenomeni sono semplicemente additati dal verbo essere. Il nostro è un pensiero lessicalizzato. Presso gli indiani Hopi la sostanza, che è sempre sostanza in divenire, è invece espressa da verbi, senza premesse di agente e di azione (Whorf). La camminata assomiglia a questi verbi.

Il pensiero occidentale ha una doppia tendenza. La prima è ordinare il mondo in coppie antinomiche. La seconda è trasformare i nessi di relazione in nessi causali. In entrambi i casi ne risulta un appiattimento, perché l'antitesi viene neutralizzata nella sintesi identitaria, mentre i nessi causali rispondono al principio

dell'ipotesi più economica. Camminare è invece la prova biologica/binaria/bipede che un'antinomia (quella di gamba destra e gamba sinistra) può essere trascesa nel movimento. La camminata è conoscenza come percorso.

Nell'atollo, l'acqua e il corallo non formano una logica antinomica ma una topologia dinamica. Il camminare introduce nell'essere la categoria di un divenire spazializzato.

Nello sciamanesimo concetti come qui/là, vicino/lontano, alto/basso, dentro/fuori, che sono la norma dell'esperienza fisica del mondo e che nascono dall'autopercepirsi come corpo in un ambiente, sono trascesi a vantaggio di una visione dinamica e complessa: attraverso stati alterati di coscienza, lo sciamano è in grado di 'uscire' dal proprio corpo e di attraversare le barriere spazio-temporali che vincolano l'uomo comune. Per lo sciamano qui è là, dentro è fuori, alto è basso, ma senza che i termini della coppia vengano annullati. La sua capacità di viaggiare mentalmente non serve a superare le antinomie del mondo, ma a dinamizzarle. Il suo spazio non è lo spazio logico, ma lo spazio cosmologico.

Nella logica tradizionale i nessi tra i fenomeni sono resi espliciti attraverso particelle sintattiche, il che

equivale a dire che si riempie un vuoto con le parole. Una prospettiva completamente diversa è lasciare quel vuoto così com'è, o addirittura *allargarlo*. Penso allora a due sequenze parlate, a due concetti, a due pensieri, a due fenomeni, e penso allo spazio bianco che sta in mezzo. Il punto è rendere quello spazio ancora più bianco. Camminando.

Il mio scopo: camminare idee. La logica di due pensieri camminati è il loro farsi luogo: la camminata apre il vuoto tra i fenomeni e lo arrotonda attorno ad essi. Il vuoto diventa il loro ambiente, il loro ecosistema.

La camminata non solo toglie alla mente discorsiva il suo ruolo discorsivizzante, ma porta alla consapevolezza di un tessuto a maglie larghe del pensiero: realizza una logica della vacuità, dell'interlinea, del nesso mancante.

Non ho mai creduto in una forma di riflessione che non fosse quella dello spontaneo organizzarsi dei pensieri durante una camminata.

Presso i popoli cosiddetti primitivi i nessi di relazione tra i fenomeni sono nessi agiti, non parlati. Si tratta di una logica prelinguistica: pensare con le mani, pensare con le gambe (Malaurie). Il vissuto entra nel pensiero e aiuta a costruire una conoscenza complessa e integrale

del mondo. Se l'Inuk non camminasse non potrebbe conoscere.

Negli Anni Trenta, a Southampton Island, un ricercatore chiese a due Inuit, Ookpuktowk e Amaulik Audlanat, di disegnare il loro territorio di caccia. Questo non era ancora stato cartografato da un occidentale. I due disegni si assomigliavano molto, ma entrambi somigliavano moltissimo al primo rilevamento aereo che si fece di quel luogo. Fuori dal loro territorio, invece, la descrizione del mondo esterno scivolava dalla geografia alla cosmografia.

Camminare significa creare un fondale di montagne e ghiacciai ai pensieri, dare alla piccola carovana di cammelli lo sfondo del Tien Shan. Camminare è ricollocare il fenomeno unico e irripetibile in uno scenario di tipo cosmologico. Camminare è vivere lo spazio di tempo tenendo in filigrana tutto lo spazio e tutto il tempo.

L'atto di camminare contiene sufficienti possibilità per non interessarsi a termini come 'letteratura', 'scienza', 'filosofia', 'mistica', perché:

Camminando si ascolta il rumore del piede alzato.



AI BORDI DELLA MAPPA

Il 9 e 10 gennaio 1999 stavo camminando nella foresta delle Ardenne, dalle parti di Monthermé. Ero in Francia, proprio negli stessi giorni della mia visita a White un anno prima. Avevo con me queste note, e avevo voglia di camminare per fare spazio tra scrittura e rilettura. Volevo essere di parola. Dovrei dire 'di passo'. Volevo camminare tutte le idee raccolte e reimmergerle nel vissuto, correggerle in questo modo. Ma volevo anche cambiare terreno. Non si trattava solo di scegliere qualcosa di diverso dalla Bretagna. Portavo con me la sensazione di dover chiudere una fase della ricerca.

Per due giorni mi sono immerso nei boschi, e il passo ha preso un ritmo insolito. Con una mappa verde sotto gli occhi tenevo la stessa folle velocità in salita e in discesa, non andavo da nessuna parte, seguivo piste e le facevo a ritroso, mi ritrovavo nello stesso punto o a chilometri di distanza, senza pause, senza respiro... Doveva dipendere da qualcosa che mi era accaduto nei

giorni prima. Per andare a Monthermé ero infatti passato a Charleville e avevo visitato il museo Rimbaud, nel Vecchio Mulino sulla Mosa. Ci ero rimasto appena una ventina di minuti e avevo quasi ignorato i tanti documenti minori, i pettegolezzi cartacei, la sciarpa africana sul letto di morte. Avevo invece notato l'atlante geografico appartenuto alla famiglia Rimbaud e l'avevo subito collegato al busto innalzato dai suoi concittadini nel 1910, nella piazza della stazione: A ARTHUR RIMBAUD - POETE ET EXPLORATEUR. Esploratore...

Gli anni tra il 1880 e il 1891, gli 'anni africani'. Degli anni precedenti mi importa meno. Come mi importa relativamente poco dell'opera poetica di Rimbaud, o del mito che circonda il suo voltafaccia alla poesia. Ho invece con me una cartolina che riproduce una fotografia scattata a Harar nel 1883. Di Rimbaud si conoscono i soliti due ritratti da imberbe: *l'ange en enfer*... In Africa invece si era fatto crescere i baffi, ma la foto è così rovinata che l'unica cosa che si vede è un uomo invisibile dentro un vestito bianco, magro, sopra delle rocce, e a sinistra un tronco d'albero, forse. Questo scatto ha qualcosa che mi piace. Ti fa lo stesso effetto della fotografia del vecchio Nietzsche malato, sulla sedia a sdraio. Ma lì Rimbaud ha solo ventinove anni, un anno meno di me quando scrivevo queste note. Tutto si è già giocato per quello che sarà la sua gloria letteraria, ma

qualcosa si sta ancora giocando (all'insaputa dei circoli parigini di ieri e di oggi) in quella terra di deserti. Rimbaud vuole una vita tranquilla, vuole fare soldi, vuole seppellire nella noia il passato (*c'était mal...*), ma proprio nel 1883 invia alla Société géographique de Paris un testo che descrive il deserto: «...dopo le piogge leggere che cadono nella regione, c'è un mare di erbe alte, interrotte qua e là da campi di ciottoli...».

Victor Segalen e Kenneth White, ciascuno a suo modo e come tanti altri, hanno provato ad analizzare il caso Rimbaud. Segalen parla di 'bovarysmo', di sdoppiamento morale. White va più lontano e parla di passaggio 'dall'egopoetica alla geopoetica', dalla poesia dell'io alla poesia della terra, attraverso un'autocritica corrosiva. Ma io guardo ancora quella fotografia: un diavolo di camminatore, un'energia intellettuale che deve esplodere in movimento fisico.

Era un ritmo indiavolato quello delle mie camminate tra i faggi e le betulle delle Ardenne: *aller un train d'enfer*, si dice. Dovevo smaltire un anno di carta, ne avevo bisogno, e sentivo di dover chiudere un'intera fase della ricerca, per dedicarmi alle stesse cose ma da un'altra angolatura. Lasciar perdere le troppe parole, cercare modi asciutti. Soprattutto andare fuori dalla scrittura.

Forse i tre anni da poeta di Rimbaud sono stati tanto concentrati da richiedergli undici anni in Africa per fare vuoto, per introdurre spazio tra le parole. A ogni camminata il monolito di granito nel deserto aveva un foro in più. Tante camminate tanti fori, in levare, sottraendo. Ma qualcosa va storto. Il male al ginocchio. L'amputazione della gamba. Lo spazio gli si atrofizza addosso. E il vuoto diventa niente.

Possiamo cominciare da Harar. Da Monthermé.



WILDERNESS E POESIA

I discorsi e le narrazioni sulla Wilderness sono traccia dell'incapacità umana di comprenderla.

Selvatichezza (intesa come regressione, primitività, purezza, ritorno, alternativa etica, naturalità, energia vitale, filosofia verde, mondo non antropizzato, animalità, principio dialettico, ecc.), a dispetto delle distanze e delle sfumature concettuali che tentano di perimetrarla, è solo un gioco di sinonimi e contrari che elude un fatto essenziale: la Wilderness è una massa mancante.

Per iniziare a immaginarla non bisogna pensare a tronchi coperti di muschio, mari artici, leoni nella savana, pellicce o paesaggi incontaminati. Bisogna piuttosto pensare a un grosso cubo di cemento in mezzo a una strada, oppure in salotto, vicino all'altare di una chiesa, in un'aula universitaria, tra i tavoli di un ristorante, in parlamento, a scuola, in camera da letto.

Possiamo misurarlo, toccarlo, sentirne la grana, guardare la superficie neutra e opaca, possiamo fare ipotesi sulla sua presenza, sulla sua origine, ci può piacere o no, ma alla fine conta poco, il cubo resta lì, così com'è, non possiamo spostarlo, non possiamo farci niente, possiamo solo girarci intorno e scoprire a ogni nuovo giro quanto è estraneo a tutto ciò che conosciamo e che siamo.

Allora lo copriamo con una tovaglia, o ci mettiamo sopra un vaso di fiori, o lo dipingiamo, ci abituiamo addirittura alla sua massa intrusiva, fino al giorno in cui ci rompiamo il mignolo di un piede contro il suo spigolo vivo. E tutto ricomincia. Esami, ipotesi, occultamenti. Ma il cubo di cemento è là, uguale a sé stesso, irredimibile.

Questa è per me l'esperienza profonda della Wilderness, qualcosa che ha a che fare con il vuoto, l'assenza e la morte più che con un parco nazionale, una balena della Groenlandia o una verde passeggiata tra gli alberi.

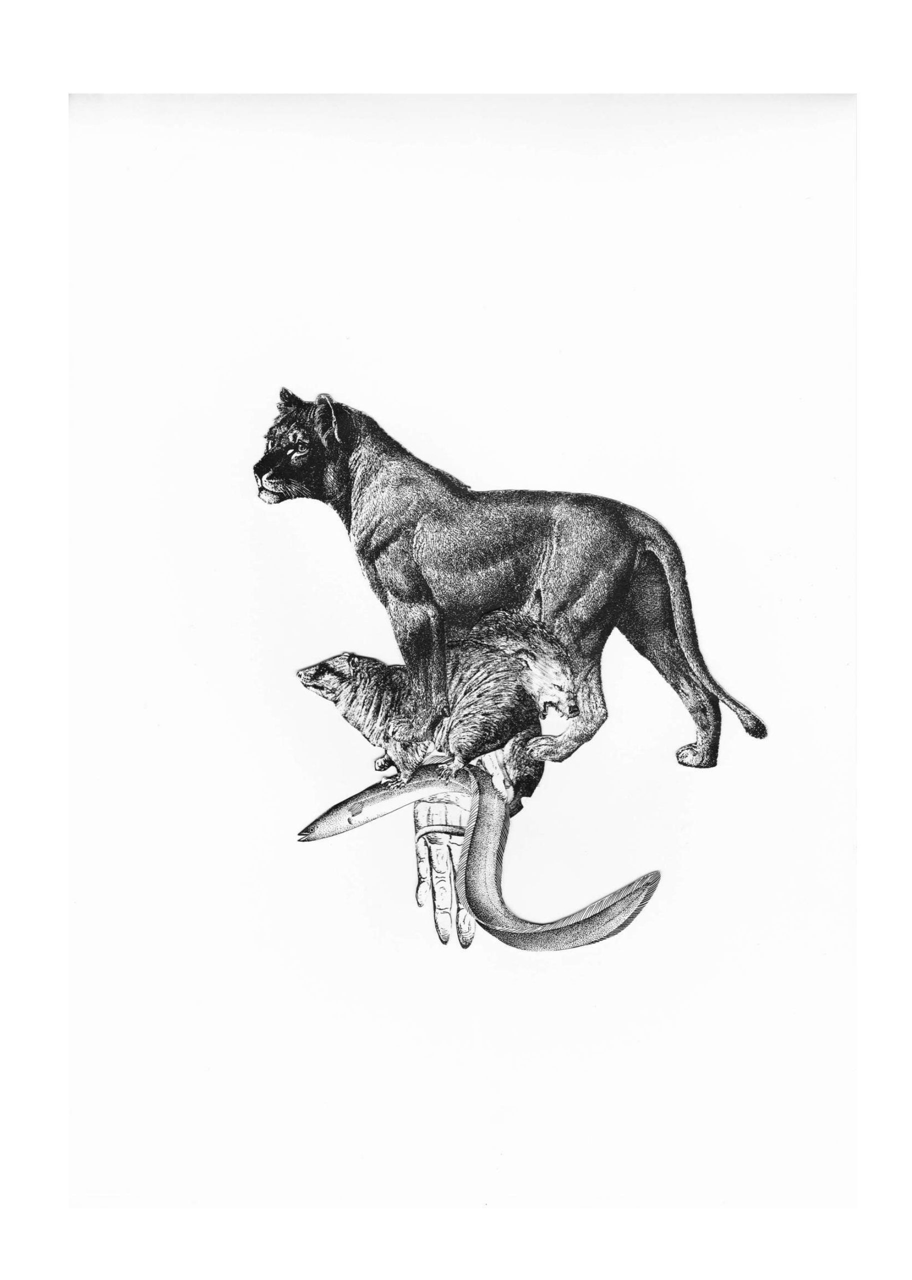
Essenzialmente, la Wilderness è un'esperienza del limite, un 'non-oltre', un oltre al di là del quale per ogni uomo comune e non comune c'è solo annullamento e fine biologica. Come nuotare in una tempesta nel

Pacifico, correre nudi in una colata di lava, scalare senza ossigeno una montagna di Marte.

Questa non-idea (che si fonda appunto sul non-essere, più che sull'ontologia affermativa della vita umana) coincide per me con il poetico. È il poetico prima della poesia, prima della parola. E in questo senso Wilderness e poesia, come un cubo di cemento refrattario all'uomo, esprimono valori e coordinate di senso che non sono (e non devono essere) familiari.

Questa Wilderness-poesia del 'non' (poesia non selvatica ma del selvatico, selvatico non della poesia ma poetico) è Inumana, Intraducibile, Incondivisibile, Indisponibile, Inutile, Inabitabile, Inattuale, Incivile, Incompatibile, Ineffabile, Inesigibile, Ingestibile, Insostenibile, Intransigente e Invendibile. Proprio per questo ha un valore antropologico fondamentale: prendere l'io individuale e collettivo e metterlo tra i denti delle Terre Esterne.

Quello che può uscirne è esattamente ciò che l'uomo ha imparato a fare un milione di anni fa: riconoscere l'abisso nella carne di un animale, nel volto di un bambino, nell'amplesso dei corpi, nella luce, in un ghiacciaio che grida.



NOTA AI TESTI

Il primo pezzo di questa raccolta nasce da un seminario su immagini e dissidenza organizzato all'Università di Palermo nel maggio 2011, seguito a pochi giorni di distanza da un'uscita in montagna con i miei studenti di Antropologia del paesaggio. È stato ospitato sulla rivista della Rete Bioregionale Italiana *Lato selvatico* nel 2012. Il secondo testo è nato nell'inverno 2001-2002 a Capo di Ponte, quando studiavo per conto mio l'arte preistorica. Il terzo era in origine una lettera scritta a Lione nell'ottobre 2000 e inviata a diversi circoli anarchici italiani (un po' come tirare un sasso in una piccionaia...). *Primitivo/Primario* è stato pubblicato su *Lato selvatico* nel 2007. *Elementi di ecologia urbana* e *Pensare paesaggio* sono usciti con titoli diversi nel 2007 sulla rivista degli insegnanti italiani di geografia *Ambiente e territorio. Lessico minimo naturale* è il mio contributo scritto a un portfolio con testo e immagini realizzato nel 2008 con David De Carolis e intitolato *Inapatna* -

Paesaggi primari . I testi *Frammento di poetica del terreno* , *Camminare alberi* , *21 passi sul terreno verticale* e *Ai bordi della mappa* sono stati scritti tra il 1998 e il 1999 e in seguito pubblicati in versione bilingue con il titolo *Walkscape* a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di Washington in occasione dell'Earth Day 2000. *Wilderness e poesia* è stato pubblicato nel 2016 sulla rivista *Walden* .



NOTA ALLE IMMAGINI

Le 14 tavole di Claudia Losi che attraversano questo libro formano una specie di arcipelago del limite. Il difetto più grave di *Geoanarchia* (anche se altrove ho provato a rimediare) è quello di non addentrarsi in una riflessione poetica e politica sull'animalità. Il problema dell'essere animale (e la mappatura ontologica e antropologica che questo comporta) è un tema ineludibile in una riflessione sulla terra e sulle tecniche di resistenza ecologica. Non per rimediare, quindi, ma per lanciare un sasso della mente, ho chiesto a Claudia di regalare a me e ad Armillaria una ricca manciata dei suoi collage. Le sue mutazioni animali, la sua controcartografia zoologica, mi sembrano il modo migliore per aprire *Geoanarchia* a una discussione dopo le pagine. Nella corrente delle parole, le isole biomorfe. Nel pensiero striato, il liscio di un altrove animale. In brevissimo tempo Claudia ha risposto. Grazie a lei questo libro va più lontano.

BIBLIOGRAFIA

Artaud A., *Van Gogh le suicidé de la société* , Paris 1947.

Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris 1957.

Baratti D. - Candolfi P. (eds.), *L'arca di Mosè. Biografia epistolare di Mosè Bertoni 1857-1929*, Bellinzona 1994.

Bashō M., *Il romitaggio della dimora illusoria*, Milano 1992.

Bateson G., *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, New York 1972.

Bateson G., *Mind and Nature. A Necessary Unity. Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences*, New York 1979.

Benozzo F., *Landscape Perception in Early Celtic Literature*, Aberystwyth 2004.

Camus A., *L'exil et le royaume*, Paris 1957.

Cafard M., *The Surre(gion)alist Manifesto and Other Writings*, Baton Rouge 2003.

Calvino I., *Dall'opaco*, in Id., *La strada di San Giovanni*, Milano 1990.

Campana D., *Canti Orfici*, Marradi 1914.

Careri F., *Walkscape. Camminare come pratica estetica*, Torino 2006.

Clastres P., *La société contre l'état*, Paris 1974.

Corrado M., *Il sentiero dell'architettura porta nella foresta*, Milano 2012.

Dagognet F., *Une épistémologie de l'espace concret*, Paris 1977.

De Certeau M., *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire, 2. Habiter, cuisiner*, Paris 1990.

Debord G.E., *La societé du spectacle*, Paris 1967.

Deleuze G. - Guattari F., *Mille plateaux*, Paris 1980.

Diamond J.M., *Guns, Germs and Steel. The Fates of Human Societies*, New York 1997.

Diamond J.M., *Collapse. How Societies Choose to Fail or Succeed*, New York 2004.

Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1969.

Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino 2003.

Farinelli F., *L'invenzione della Terra*, Palermo 2007.

Farinelli F., *La crisi della ragione cartografica*, Torino 2009.

Feyerabend P.K., *Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, London 1975.

Foucault M., *Des espaces autres*, *conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967*, in «Architecture,

Mouvement, Continuité», 5 (1984), pp. 46-49.

Fulton H., *Walking Journey*, London 2002.

Gaspar L., *Sol absolu*, Paris 1972.

Gaspar L., *Approche de la parole*, Paris 1978.

Gaspar L., *Apprentissage,* Paris 1994.

Heaney S., *North*, London 1975.

Heaney S., *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London 1980.

Ingold T., *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London 2000.

Ingold T., *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Abingdon 2011.

Kilgo J., *Deep Enough for Ivorybills*, Chapel Hill 1988.

Krakauer J., *Into the Wild*, New York 1996.

Kropotkin P.A., *Memoirs of a Revolutionist*, London 1899.

La Cecla F., *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari 1988.

Laborit H., *Éloge de la fuite*, Paris 1976.

Le Breton D., *Éloge de la marche*, Paris 2000.

Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Paris, 1962.

Liscano J., *Fundaciones*, Caracas 1981.

Lopez B., *Artic Dreams*, New York 1986.

Lopez B., *The Rediscovery of North America*, New York 1990.

Lopez B. (ed.), *Home Ground. Language for an American Landscape*, San Antonio 2006.

Lovelock J., *The Ages of Gaia. A Biography of Our Living Earth*, New York 1988.

Maccagno P., *Lungo lento. Maratona e pratica del limite*, Macerata 2014.

Malaurie J., *Les derniers rois de Thulé*, Paris 1989.

McCarthy C., *The Road*, New York 2006.

Nabokov P., *Where the Lightning Strikes. The Lives of American Indian Sacred Places*, New York 2006.

Perec G., *Un homme qui dort*, Paris 1967.

Perec G., *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris 1975.

Perec G., *Espèces d'espaces*, Paris 1976.

Perec G., *Penser/Classer*, Paris 1985.

Petr C., *François-Jean Lefebvre Chevalier de la Barre, Voyou de qualité*, Paris 2007.

Ragon M., *La mémoire des vaincus*, Paris 1989.

Ragon M., *La voie libertaire*, Paris 1991.

Raimondi E., *Scienza e letteratura*, Torino 1978.

Reclus E., *Histoire d'un ruisseau*, Paris 1869.

Reclus E., *La Terre. Description des phénomènes de la vie du globe*, 2 voll., Paris 1869-1870.

Reclus E., *Nouvelle Géographie Universelle*, 19 voll., Paris 1876-1894.

Reclus E., *Histoire d'une montagne*, Paris 1880.

Reclus E., *L'Homme et la Terre*, 6 voll., Paris 1905-1908.

Ryōkan D., *Poesie di Ryōkan. Monaco dello zen*, Milano 1994.

Schrembs P., *Mosè Bertoni. Profilo di una vita tra scienza e anarchia*, Lugano 1985.

Segalen V., *Équipée. Voyage au Pays du Réel,* Paris 1929.

Serres M., *Le Passage du Nord-Ouest*, Paris 1980.

Shepard P., *The Tender Carnivore and the Sacred Game*, Athens-London 1998.

Shepard P., *Man in the Landscape. A Historic View of the Esthetics of Nature*, Athens-London 2002.

Snyder G., *Earth House Hold*, New York 1969.

Snyder G., *A Place in Space. Ethics, Aesthetics, and Watersheds*, New York 1995.

Snyder G., *Back on the Fire. Essay*s, Emeryville CA 2007.

Snyder G., *The Practice of the Wild*, Berkeley 2010.

Solnit R., *Wanderlust. A History of Walking*, New York 2000.

Thoreau H.D., *Walking*, in «The Atlantic Monthly», 9 (1862), pp. 657-674.

White K., *En toute candeur*, Paris 1964.

White K., *La Figure du dehors*, Paris 1982.

White K., *La Route Bleue*, Paris 1983.

White K., *Atlantica*, Paris 1986.

White K., *L'esprit nomade*, Paris 1987.

White K., *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris 1994.

Zerzan J., *Elements of Refusal*, Seattle 1998.